

في نظرية الرواية

● بحث في تقنيات السرد

تأليف

د. عبد الملك مرتاض



سلسلة كتب ثقافية شهرية يديرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

صدرت السلسلة في شعبان ١٩٩٨ بإشراف أحمد مشاري العدواني ١٩٢٣ - ١٩٩٠

240

في نظرية الرواية

بحث في تقنيات السرد

تأليف

د. عبد الملك مرتاض



١٩٩٨
دار الفنون

تحميل كتب <http://abbassa.wordpress.com>

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

المتنوع المتنوع المتنوع المتنوع

7	المقدمة
11	المقالة الأولى: الرواية: الماهية، والنشأة والتطور
47	المقالة الثانية: أسس البناء السردي في الرواية الجديدة
73	المقالة الثالثة: الشخصية ك الماهية/ البناء/ الإشكالية
93	المقالة الرابعة: مستويات اللغة الروائية وأشكالها
121	المقالة الخامسة: الحيز الروائي وأشكاله
141	المقالة السادسة: أشكال السرد ومستوياته
171	المقالة السابعة: علاقة السرد بالزمن
203	المقالة الثامنة: شبكة العلاقات السردية
243	المقالة التاسعة: حدود التداخل بين الوصف والسرد في الرواية
261	الإحالات والتعليقات:

283	مكتبة هذا الكتاب
289	المؤلف في سطور

المتنوع
المتنوع
المتنوع
المتنوع

الرواية؛ هذه العجائبية.

هذا العالم السحريّ الجميل؛ بلغتها،
وشخصيّاتها، وأزّمانها، وأحيائها، وأحداثها وما
يعتّور كلّ ذلك من خصيب الخيال، وبديع الجمال:
ما شأنها؟ وما تقنيّاتها؟ وما مُشكّلاتها؟ وكيف نكتبها
إذا كتبناها؟ وكيف نبني عناصرها إذا بنّيناها؟
وكيف نقرؤها إذا قرأناها؟

لقد ظللنا أكثر من عشرين عاما نطرح أسئلة
حائرة من هذا النوع؛ وكلّما طرحنا سؤالاً منهجيّاً،
أو معرفيّاً، أو إجرائيّاً، أو جماليّاً، أو تقنيّاً، أو فنيّاً
(نحن نميّز بين التقنيّ والفني، كما ميّزت بينهما
اللغة أصلاً)؛ حاولنا أن نظفر بالإجابة عنه في
قراءة المظانّ المختصّة، وهي في جُمهورها أجنبيّة
وبدأنا نجمّع طَواميرَ نسجَلٍ فيها الملاحظات والآراء
من حول الإشكاليّات التي نقرأ عنها.

وربما كانت قراءتنا المنهجية للنقد الروائيّ عائدة
إلى عاملين اثنين:

العامل الأوّل: إنّنا ابتلينا بلاء سعيّدا بكتابة
الرواية؛ فكُنّا نتطلّع إلى معرفة التقنيّات والفنيّات
التي يصطنعها كبار كتّاب الرواية العالميّين:
التقليديّين والجُدّد جميعاً.

والعامل الآخر: إنّنا ندرّس في الجامعة؛ وطبيعة

التدريس، والإشراف على الأطروحات، ومناقشتها أيضا، هي كلها عوامل تدفع إلى ضرورة معرفة أكبر ما يمكن معرفته ممّا له صلة بالأجناس الأدبية على اختلافها، ومن ذلك ما له صلة بالرواية وكتابتها وبنائها ولغتها ومكوّناتها السردية.

ولقد أُتيح لنا، أثناء ذلك، أن نقرأ مقادير صالحة من النصوص الروائية الشهيرة خصوصا تلك التي كتبت في القرن العشرين، وفيما بعد الحرب العالمية الأولى إمّا مؤلفة باللغة الفرنسية أصلا، وإمّا مترجمة إليها عن اللغات الألمانية والإسبانية والإنجليزية ولم نحاول قراءة الترجمات العربية لهزال لغتها، ولضعف صياغتها الأسلوبية، في جمهرتها إلّا ما كان من النصوص الروائية التي ألّفت أصلا باللغة العربية فإنّا قرأنا بعضها على مضض، لضعف لغتها أيضا؛ ولكنّا قرأنا بعضها الآخر بمتعة ولذة؛ لجمال لغتها حقّا.

ولا نحسب أننا، في بداية الأمر، كنّا نتطّلع إلى تأليف كتاب حول تقنيات الرواية، حتّى نصدّق القارئ، ولكن لما تجمّعت لنا مقادير صالحة من الجذّاذات، أو الطوامير، التي كنّا نسجّل عليها ملاحظاتنا، انطلاقا من القراءات التي كنّا نمارسها في نظرية الرواية طوال زهاء عشرين عاما؛ ثمّ لما رأينا أنّ الكتابات العربية التي كتبت حول نظرية السرد بعامة، ونظرية الرواية بخاصّة؛ تحتاج إلى إغناء، وبلورة؛ وخصوصا فيما يتمحّض للتقنيات الخالصة التي تُكتب بها الرواية؛ ارتأينا أن نتكلّف تبييض محتويات تلك الطوامير، وتهذيبها، وتبويبها، وترتيبها مقالات مقالات إلى أن بلغت تسعا، ثمّ أدبّا بطبعها لعل الناس أن يُلّفوا فيها شيئا من النفع والغناء.

وقد اضطررنا إلى التعويل في كتابة مادة هذا الكتاب على جمهور من المؤلفين الغربيين، مستقين موادّ مقالاتنا من تلك الكتابات المطروحة في اللغة الفرنسية؛ تأليفا فيها، أو ترجمة إليها من الإسبانية، والروسية، والألمانية، والإنجليزية، والإيطالية. وما تراه من نصوص مستشهد بها من تلك المراجع باللغة العربية هو من صميم ترجمتنا الشّخصية. ولا نحسب أننا عوّلنا إلّا على ترجمة أو ترجمتين لأنّنا لم نعثر على النصّ الأصلي، فذكرنا ذلك في موطنه.

ولمّا كان تعاملنا مع المؤلفين الغربيين في معظم مسار البحث؛ فقد

فى نظريه الروايه

ارتأينا أن نكتب أسماءهم بالحروف اللاتينية مع تواريخ مواليدهم ووفياتهم غالبا . وقد ارتأينا أن نعيد كتابات الأسماء بالحروف اللاتينية مقابل الحروف العربيه، من فصل إلى آخر، ابتغاء خدمة القارئ وتيسير الأمر عليه كلما صادفته هذه الأسماء .

ولم يفتنا، أثناء ذلك، أن نثبت أصول المصطلحات النقدية بما يقابلها في اللغة الفرنسية خصوصا؛ مثلها مثل بعض العبارات التي تتراءى لنا غامضة، لدى الترجمة؛ فإننا أثبتنا ما يقابلها في أصلها ابتغاء تيسير الأمر على القارئ أيضا .

ونحن إذ نطرح هذه المقالات التي تشكّل مادّة هذا الكتاب للقراء العرب؛ فإنما لطمعنا في أنّها ستحمل لهم شيئا من النفع، وتقدّم بين أيديهم مادّة إن لا تكن مستوعبة عميقة فلا أقلّ من أن تكون سبيلا، يسلكونها إلى الدّراسات والأعمال النقدية والرّوائيّة التي أحالت عليها إن شاءوا التّوسّع والتعمّق. والله وليّ التوفيق.

عبد الملك مرتاض

وهران

في 13 ديسمبر 1997

الرواية: الماهية، والنشأة والتطور (*)

تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل، أمام القارئ، تحت ألف شكل؛ مما يعسر تعريفها تعريفا جامعاً مانعاً. ذلك لأننا نلصي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصميمة. أما بالقياس إلى اشتراكها مع الحكاية والأسطورة؛ فلأن الرواية تغترف بشيء من النهم والجشع من هذين الجنسين الأدبيين العريقين؛ وذلك على أساس أن الرواية الجديدة، أو الرواية المعاصرة بوجه عام؛ لا تُلقي أيّ غضاضة في أن تغني نصها السردي بالمأثورات الشعبية، والمظاهر الأسطورية والملحمية جميعاً.

(*) لقد نشر جزء من هذه المقالة في مجلة «الأقلام» البغدادية خريف عام 1986 في عدد خاص بالرواية. وقد أعدنا النظر في تلك المقالة التي لا يمكن إلا أن تشكل جزءاً من مادة هذا الكتاب من حيث أربعة مستويات على الأقل: من حيث إعادة النظر في الصياغة، ومن حيث تقرير بعض الأحكام، ومن حيث استعمال كثير من المصطلحات، ثم من حيث إغناء الجانب التوثيقي للمادة المكتوبة وإضافة كتابة أسماء الكتاب والنقاد بالحرف اللاتيني، تيسيراً للقارئ على نطق تلك الأسماء في أصلها؛ كما أضفنا إليها كل الجزء الأول المتمحض لماهية الرواية؛ من حيث حذفنا نهاية المقال لاعتقادنا أنه لا يتلاءم مع المسار العام لفصول هذا الكتاب.

إن الرواية تشترك مع الملحمة فى طائفة من الخصائص ؛ وذلك من حيث إنها تسرد أحداثا تسعى لأن تمثل الحقيقة، وتعكس مواقف الإنسان، وتجسد ما فى العالم؛ أو تجسد من شيء مما فيه على الأقل. ذلك لأن الرواية تستميز عن الملحمة بكون الأخيرة شعرا، وتلك تتخذ لها اللغة النثرية تعبيراً؛ وذلك على الرغم من ظهور بعض الكتابات الروائية، أو المفترضة كذلك؛ مثل «الشهداء» للكاتب الفرنسى شاطوبريان (Chateaubriand) الذي كتبها شعرا. بيد أن ذلك لا ينبغي له أن يرقى إلى مستوى القاعدة، ولا حتى إلى مستوى الاستثناء الذي يصحح القاعدة. وبالإضافة إلى هذه التفاريق الخارجية، أو الشكلية؛ فإن هناك تفاريق أخرى تتمحض لصميم الجوهر مثل أن الرواية لا تنهض على مبدأ تناول الأشياء الخارقة للعادة؛ وهي الخاصية نفسها التي تتغذى منها الملحمة وتقوم عليها فى بنائها العام. وتكلف الملحمة بتصوير البطولات والأعمال العظيمة الخارقة؛ من حيث تُهمل عامة الناس، والأفراد البسطاء فى المجتمع؛ وهو الموضوع الذي تكلف به الرواية دون الإحجام عن معالجة الشق الأول فى بعض أطوارها الاستثنائية. والملحمة ذات أبعاد زمانية ومكانية تتسم بالعظمة والسمو؛ وهي أيضا طويلة الحجم من حيث نفسها، بطيئة الزمان بحيث لاتكاد تعالج إلا الأزمنة البطولية؛ على حين أن الرواية التي تحاول عكس حياة إنسانية أكثر حركة، ضيقة الحدود؛ مما يجعلها تتسم بالحركية، والسرعة.

وأما اشتراكها مع الشعر فلأن الرواية الكبيرة الجميلة شديدة الحرص، على عهدنا هذا، على أن تكون لغة كتابتها مثقلة بالصور الشعرية الشفافة. ذلك لأن النثر، هو قبل كل شيء، إنما يمثل اللغة التي يتحدث الناس بها فى حياتهم اليومية. ولا تريد الرواية أن تندنى لغتها إلى هذه النثرية الفجة، المبتذلة؛ فتسعى، على أيدي كبار كتابها، إلى ترقية لغتها حتى يمكن لها أن تصنف فى الأدبية؛ كأنها تسعى إلى أن تتقمص لغة الشعر الخارجية عن نظام لغة التعليم، والفلسفة، والتأليف الأكاديمي. إنها لاترضى بأن يكون شعار لغتها شعار النثر الذي تمثل لغته الخط المستقيم. وإنما تسعى الرواية إلى أن تتماس مع الشعر الذي شعار لغته الخط المنحني. فלغة الشعر الحق ، إذن، تجسد الجمال الفني الرفيع، والخيال الراقى البديع، والحس الشديد الرهافة، والركة الشديدة الشفافة؛ بالإضافة إلى ما ينبغي أن يكون فى

اللغة الشعرية من جدة الإبداع، ولذة الابتكار. وأما ميلها إلى المسرحية، أو اشتراكها معها في خصائص معينة؛ واستلهاها لبعض لوحاتها الخشبية، وشخصياتها المهرجة؛ فلأن الرواية، هي أيضا، شيء قريب من ذلك. ذلك لأن الرواية، في أي طور من أطوارها، لا تستطيع أن تفلت من أهم ما تسميز به المسرحية؛ وهو الشخصية، والزمان، والحيز، واللغة، والحدث. فلا مسرحية ولا رواية إلا بشيء من ذلك.

فلعل هذه الأسباب مجتمعة، أو منجمة، أن تفضي إلى جعل الرواية ذات ارتباط وثيق بعامة الأجناس الأدبية الأخرى.

وأما كون الرواية متفردة بذاتها؛ فلأنها ليست، فعلا وحقا، أيًا من هذه الأجناس الأدبية مجتمعة أو منجمة؛ فهي طويلة الحجم، ولكن دون طول الملحمة غالبا؛ وهي غنية بالعمل اللغوي؛ ولكن يمكن لهذه اللغة أن تكون وسطا بين اللغة الشعرية التي هي لغة الملحمة، واللغة السوقية التي هي لغة المسرحية المعاصرة؛ وهي تعول على التنوع والكثرة في الشخصيات، فتقترب من الملحمة دون أن تكونها بالفعل حيث الشخصيات في الملحمة أبطال؛ وفي الرواية كائنات عادية؛ وهي تسميز بالتعامل اللطيف مع الزمان والحيز والحدث؛ فهي، إذن، تختلف عن كل الأجناس الأدبية الأخرى، ولكن دون أن تبعد عنها كل البعد حيث تظل مضطربة في فلكها، وضاربة في مضطرباتها. وما ذلك كله إلا لأن «الرواية ملحمة ذاتية تتيح للمؤلف أن يلتمس من خلالها معالجة الكون بطريقته الخاصة؛ ولكن يمكن إلقاء سؤال يتجسد في معرفة ما إذا كان، له، حقا، طريقة ما؟. وما عدا ذلك مجرد فضول»⁽¹⁾.

وعلى أننا لا نتفق مع هذا التعريف الذي يعزى إلى قوُث (Johann Wolfgang Goethe 1749-1832)؛ لأننا إن اعتبرنا الرواية ملحمة ذاتية ربما مال الوهم بنا إلى السيرة الذاتية، أو إلى أي عمل أدبي سردي مرتبط بالذات؛ والحال أن الكاتب الروائي يفترض في عمله أن يكون من بنات الخيال، ومن فلذات القرية. ثم هل هنالك ملحمة ذاتية وملحمة موضوعية؛ فنعرزو العمل الروائي إلى إحدهما؟ إنه تعريف متجاوز في تقديرنا، ولا يمكن أن يحدد ماهية الرواية الأدبية التي نخوض في شأن بحثها هنا.

وأيا كان الشأن، فإن أي رواية لا ينبغي لها أن تتصف بمجرد مادتها،

ولكن يجب أن تتميز بخصوصية فنية تجعل منها شكلا سرديا فريدا؛ أي شكلا قائما على بداية، ووسط، ونهاية⁽²⁾. ولا هذا التعريف الذي جاء به فولقان قيصر مما يستقيم أيضا؛ إذ كيف تُعرّف الرواية بقيامها على البداية والوسط والنهاية؛ مع أن كل شيء في الدنيا يقوم على البداية والوسط والنهاية؟ وهلا صيغ لها تعريف آخر أجمع وأمنع، لا أكتع وأبتع؟ إن أي كاتب روائي يجب أن ينشئ عالمه؛ وهذا العالم يَنْشئُ لديه عبر كتابته. وسواء انصرف الأمر إلى وصف لظاهرة تقنية، أم لوضع اجتماعي، أم لحركات داخلية؛ فإن الرواية ليست، كما يزعم قيصر، نتاجا (Production) على وجه الإطلاق، ولكنها إبداع (Création)⁽³⁾.

إن كل الأعمال الروائية، بما فيها تلك التي لا نلمح أي سارد فيها، توحى، بصورة ضمنية، بوجود مؤلف يتوارى في الكواليس؛ إما بما هو مخرج، وإما بما هو عارض للعرائس، وإما بما هو، كما يقول جيمس جويس، «إله» محاييد ينظف أظافره بصمت. وإن هذا المؤلف الضمني يظل أبدا مختلفا عن «الإنسان الحقيقي»؛ مشربا، في الوقت ذاته، إلى إنشاء صورة مثلى، أو متناهية السمو، لهذا الإنسان الحقيقي نفسه. فكل رواية ناجحة تجعلنا نعتقد بوجود مؤلف نؤوله على أنه ضربٌ من الأنا الثاني (Le second moi). وكثيرا ما يقدم إلينا هذا الأنا الثاني صورة للإنسان بالغة الصفاء، والطهر، والرقّة، والذكاء؛ بل أشد احتراما من الحقيقة نفسها⁽⁴⁾. لقد لهج كثير من منظري الرواية بتقسيمها إلى أنواع داخلية مثل الرواية الغرامية، والعائلية، والاجتماعية، والتاريخية، والحربية⁽⁵⁾، كما سناحاول تفصيل بعض ذلك من بعد في هذه المقالة. بيد أن هذه التقسيمات تظل غير مقنعة، ولا منهجية؛ فهي، إذن، لا تعني شيئا كثيرا ما دام الجمع بين أكثر من نوع واحد، في رواية واحدة، أمرا غير معتاص على أي روائي متمكن. وإذن، فمثل هذا التقسيم الذي ذكره واين بوت، والذي ذكرته أيضا جوليت رأيي⁽⁶⁾؛ إن كان ضروريا حقا؛ فإنه من الأجدر أن لا ينهض على اعتبارات خارجية فجّة؛ بل يجب أن يدعن لمعطيات داخلية ماثلة في نص العمل الروائي نفسه.

ويتعصب بعض الناس على الجنس الروائي فيذهبون، في شيء من التحامل مبین، إلى أن الرواية حين تبلغ أوج ازدهارها، وغاية درجات توهجها؛

فإنما يكون ذلك برهانا على أن ذلك الازدهار ليس إلا عارضا من عوارض عهد الانحطاط والتخلف⁽⁷⁾. فكأن ازدهار جنس الأدب الروائي، حسب هذا الرأي البادي التحامل، لا يعني، بالمقابل، إلا عهدا من الانحطاط والتخلف، وعصرا من الجمود والخمود. بيد أننا لانوافق على مثل هذا الرأي؛ ذلك لأن الرواية قد تزدهر والعهد منحط مظلم؛ -وهذا على كل حال نادر الوقوع- كما قد تتخلف الرواية والعهد متخلف فعلا؛ كما قد تزدهر في عهد عظيم الازدهار شأن الرواية العالمية على هذا العهد؛ وخصوصا فيما قبل هذا العهد. إن الرواية وإن كانت فقدت شيئا كثيرا من منزلتها التقليدية، التي كانت تتبوؤها أثناء القرن التاسع عشر؛ فإنها استطاعت أن تغير من جلدّها، وتتكر للرواية التقليدية، وتحاول أن تبني نفسها بناء جديدا؛ وذلك على أنقاض الرواية التقليدية التي لم يعد أحد يشك في أنها لا يمكن أن تستمر، بشكلها التقليدي المألوف، في الازدهار. ويرى ميشال زيرافا (M. Zérafra) أن الرواية تبدو «في المستوى الأول عبارة عن جنس سردي نشري؛ بينما يبدو هذا السرد، في المستوى الثاني، حكاية خيالية»⁽⁸⁾. بينما يميل سارتر إلى ربط الرواية بالتاريخ (وهو موقف نقدي تقليدي لم يبرح رائجا بين كثير من نقاد الرواية والمتعصبين للتأثير الاجتماعي في الأدب)، والتاريخ بالوجود؛ في علاقة جدلية لا تتصل ولا تبين؛ فيقرر أن الرواية يجب أن تؤرخ، أو قل: «تؤرخن»، إن جاز مثل هذا الإطلاق (Historialiser l'existence)⁽⁹⁾.

ويرى أصحاب النزعة التاريخية أن التاريخ والرواية مترابطان ترابطا عضويا. وتلك هي الصورة التي كانت الرواية عليها لدى بالزاك مثلا؛ لكن الرواية الجديدة - ومعها النقد الجديد - ترفض هذه الأطروحة، وتأبى أن تربط نفسها بالتاريخ (فولكنير مثلا). لكن هل الرواية قادرة، حقا، على الخروج من جلد التاريخ، والتبرّد على الزمن؛ في الوقت الذي لا تزيد في سلوكها على كتابة التاريخ، ولكن بشكل آخر؛ ربما أجمل وأصدق؟ خذ لذلك مثلا الشخصيات، والأحداث، والأحياز، والأزمان: كلها يحيل على التاريخ؛ وكلها يستقي من أحداث المجتمع وعلاقات الناس في المجتمع بعضهم ببعض، في الوقت ذاته. فكيف، إذن، يمكن رفض التاريخ تحت عقدة الجدة والحدثة، وما له صلة بهما؟

بينما يجنح بعض منظري الرواية لربط الرواية بالأسطورة؛ ومن أولئك جوليا كرسيفا التي تلاحظ أن الفرق العميق بين السرد الأسطوري (أو الملحمي)، والحكاية الروائية هو أن إحداها تتبع من فكر الرمز، وإحداها الأخرى تتبثق من فكر السمـة⁽¹⁰⁾. بينما الرواية لدى سانت بوف (Ste Beuve) حقل فسيح من الكتابات، التي تتخذ لها سيرة الاقتدار على التفتح على كل أشكال العبقريـة، بل على كل الكيفيات. إنها ملحمة المستقبل. وربما تكون الملحمة الوحيدة التي ستحتويها التقاليد منذ الآن⁽¹¹⁾. فكأن سانت بوف كان صادق التنبؤ بمستقبل الرواية التي اغتدت، على عهدنا هذا، وقبل عهدنا هذا أيضا؛ الجنس الأدبي الأكثر مقروئية في العالم.

ومن النقاد من يرى أن للرواية نظريتين اثنتين: نظرية رواية التحليل الخالص، ونظرية الرواية الموضوعية. ويطالب أشياخ النظرية الأولى الكاتب بأن يفصل كل شيء في كتابته؛ فيعمل على ذكر أصغر التطورات لباطن النفس، وكل ما له صلة بباطن أسرارها التي تحدد طبيعة ممارساتها. على حين أن أشياخ الموضوعية يزعمون، على عكس أنصار نزعة التحليل، أنهم قادرون على أن يصوروا لنا، على نحو من الدقة شديد، ما وقع في الحياة؛ ويتحاشون، بعناية وذكاء، كل شرح شديد التعقيد من حول الأسباب والأحداث. ذلك لأن هؤلاء يرون أن كل ما له صلة بعلم النفس يجب أن يتخفى في الإبداع؛ كما يتخفى، في الحقيقة، تحت الأحداث عبر الوجود⁽¹²⁾. ورواية التقليد، وهي لا تفتأ حية، تفترض وجود الحد الأدنى من الثقة في عظمة العالم، وفي مستقبل النوع البشري، وفي قيمة اللغة أيضا، ولكن أي خير يُجتنى من وراء تقديم عام خرب⁽¹³⁾.

وإنما يذهب أصحاب النزعة الجديدة في الكتابة الروائية إلى التشكيك في القيم؛ لأنهم، فعلا، لم يعودوا، في ذلك المجتمع الغربي الكافر الممزق، يؤمنون بالقيم السامية، ولا بالمعنى الذي يرون أنه مات مع الإيمان؛ ودُفنا في هوة بعيدة القعر؛ إذ «ليست الكائنات والأشياء إلا واجهات». ولا يقال إلا نحو ذلك حول ما كان يسمى، في اللغة القديمة، «الإنساني». لقد اغتدى ما كان إنسانيا مجرد أسطورة. فكل شيء أصبح أسطوريا. إن العالم اغتدى اليوم خياليا⁽¹⁴⁾.

ولعل هذه الصورة القائمة المتشائمة تبين لنا كيف اغتدى المنظرون

والمفكرون الغربيون ينظرون إلى هذا العالم، وإلى الإنسان الذي يعمره. لقد اغتدوا يشكون في كل القيم، فإذا ما كان واقعا وحقيقة من قبل، لم يعد اليوم إلا مجرد أسطورة في الأساطير. من أجل ذلك لا ينبغي تقبل هذه النظريات النقدية الغربية على ما كتبت عليه من شؤمها وقتامتها، وتجديفها للإنسانية، وسخطها على كل ما هو عقل ومنطق. بل لا مناص من غربلتها ونقدها لدى الاستظهار بها في تأسيس نظرية، أو في تحليلها، أو تقرير مسألة من العلم. أرأيت أن النزعة الإنسانية التقليدية تغيب من أعمال آلان روب قريي (A.Robbe - Grillet)، حيث «إن الأشياء لا تعيد للإنسان نظرته؛ ولكن العواطف الإنسانية هي التي تنهض بما يجب حول هذا الشأن. إن التحليل السيكولوجي غير وارد؛ ولكن السيكولوجيا واردة في عالم موضوعي ينهض بدور الكشاف من حول الشخصية، ومن حول القارئ جميعا»⁽¹⁵⁾.

الرواية من حيث هي جنس أدبي

ذلك، وإنا لانعرف أحدا من الدارسين، ومحليي الرواية، العرب، إلى يومنا هذا، وذلك في حدود ما بلغناه، نحن على الأقل، من العلم. إلا ما كان من أمر الدكتور عز الدين إسماعيل الذي حاول أن يتحدث عن الأنواع الأدبية، كما سماها؛ فتحدث، باقتضاب، عن الفن القصصي، والفن المسرحي، والشعر، والنقد الأدبي. وعلى أنه لم يعر المقالة الأدبية، ولا الرواية ما لهما أهل من العناية.⁽¹⁶⁾ تناول الأجناس الأدبية جملة، ودرس الخصائص المميزة لها، واضعا لكل منها المعالم والحدود والتعريفات. وغالبا ما نلفي هذه الجهود تقف نفسها على موضوعات موحدة كأن يكون الحديث قائما حول القصة على حدة، أو الرواية على حدة، وهلم جرا.

ومثل هذا الكتاب ينقص المكتبة العربية؛ وحيدا لو اضطلع بإنجازه مجموعة من النقاد المتخصصين، أو المهتمين؛ شأن النقاد الغربيين الذين يتضافرون على مثل هذه الأمور المعقدة، فيوكل لكل واحد منهم إنجاز محور بعينه؛ كما جاء ذلك أصحاب الكتاب المشهور: «الأدب والأجناس الأدبية»، ولعلنا أن نوفق إلى إنجاز هذا العمل مع طائفة من النقاد العرب المعاصرين؛ فنعرف بكل الأجناس الأدبية، في كتاب واحد مكثف المادة.

ولقد عرف الأدب العربى، كأصنائه من الآداب الإنسانية الكبرى، كل، أو جل، ما عرفت هذه الآداب من الأجناس. بل ألفينا الأدب العربى يستأثر ببعض الأجناس الأدبية التى لا توجد، بوضوح، إلا فيه؛ مثل المقامة التى نَعُدُّها نحن جنسا أدبيا عربيا بامتياز.

وكان الأدب العربى، عرف أول ما عرف، جنس الشعر وحده (ونحن لانريد، هنا، أن ننزلق إلى حلقة مفرغة من التفكير القائم على مجرد الافتراض والتخمين؛ كأن يقول قائل: وما أدرانا أن لا يكون هناك جنس أدبي آخر ظهر قبل الشعر العربى، ثم درس؟ ومما يقصى هذا الافتراض المفترض، لمجرد إرضاء فضول الافتراض، من الاحتمال الحال التى وجدنا عليها النثر قبل ظهور الإسلام حيث لم يتبوأ هذا القطب الأدبي مكانته الممتازة إلا بعد ظهور الإسلام، وبفضله؛ وذلك بما جد من أغراض للكلام، ومواقف للحوار، ومقامات للجدال؛ فكان لا مناص من أن ينزل الشعر للنثر شيئا فشيئا، عما كان له من نفوذ أدبي مطلق). بل شغل هذا الجنس الأدبي حيزا شاسعا في الزمن والاهتمام؛ فكان كأنه هو الأدب الحق؛ وما عداه لا يعدو كونه شيئا يصب في روافده، أو ينبع من مدافعه. من أجل كل ذلك ألفينا معظم الكتابات النقدية القديمة تضطرب من حول الشعر، لا من حول النثر، أساسا؛ وذلك مثل «الشعر والشعراء» لابن قتيبة، و«طبقات فحول الشعراء» لمحمد بن سلام الجمحي، و«نقد الشعر» لقدامة بن جعفر، و«الموازنة بين أبي تمام والبحتري» للحسن بن بشر الآمدي، و«معجم الشعراء» لأبي عبد الله محمد بن عمران المرزباني... إلى سِواء ذلك من أمهات الدراسات الأدبية والنقدية، التى كتبت في العهود الأولى من التاريخ العربى الحافل.

ولعل أول من حاول أن يُعنى بالنثر، بعض العناية أو كلها، بالإضافة إلى عنايته أيضا، بالشعر؛ هو أبو عثمان الجاحظ في كتاب «البيان والتبيين» خصوصا، حيث أورد نصوصا كثيرة تعد من روائع الأدب المنشور؛ ومن ذلك أشهر الخطب التى عُرفت بروعة بيانها، وبعض أحاديث الأعراب، ومحاورات بعض البلغاء وأوائل الكتاب والمنظرين. ولولا ذلك الجهد المبكر، في تقديرنا الخاص، لكان ضاع من الأدب العربى أروع نصوصه المنشورة.

ومن الواضح أن مثل ذلك الصنيع كان نشأ عن قيام الأدب العربى، منذ

نشأته الأولى، على الرواية أكثر من قيامه على الكتابة والتدوين؛ إذ كان لكل شاعر معروف، معترف بشاعريته في النوادي الأدبية، رواية يستظهر شعره، ويروج له في الأسواق والمجالس الأدبية. وقد نستطيع أن نتمثل هؤلاء الرواة، وكيف كانوا ينشرون أشعار أصحابيهم بالإنشاد والترداد، في عكاظ، وفي مواسم الحج، وفي الأسواق، وفي المربد؛ وفي سوائها من الساح والمقامات. ولقد نشأ عن هذا السلوك الأدبي القائم على أدبية الشعر وحده، تلك المقولة النقدية التي قالها عبد الصمد الرقاشي وخلدها الجاحظ بتدوينها؛ وهي «ما تكلمت به العرب من جيد المنثور، أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون؛ فلم يُحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره»⁽¹⁷⁾. ذلك لأن الموزون، بحكم خضوعه للإيقاع والقافية، كان أيسر رواية، وأقدر على السيرورة، وأقوى على الخلود والبقاء؛ فخلد معظم ما قالته العرب من أشعارها؛ من حيث ضاع علينا تراث أدبي منثور، حتما، ضخماً. وما ذلك إلا لأن الذاكرة البشرية أعجز من أن تستوعب وتستظهر ما يقال من جيد المنثور في موقف من المواقف جملة. ولم يستطع الرواة أن يحفظوا لنا إلا الآثار النثرية التي ارتبطت بمواقف خالدة لا يجوز أن تُنسى أو تهمل؛ لأنها ارتبطت بشخصيات كبيرة، أو بمواقف تاريخية عظيمة الشأن. وعلى أن الذي بلغنا من هذه الآثار المروية لم يكد يسلم من الاختلاف في الرواية. ولقد نلاحظ هذه السيرة في نصوص الأحاديث النبوية نفسها. أما الذي بلغنا من نصوص الصحابة - رضوان الله عليهم - فكثير منها مبالغ فيه، كالنصوص الكثيرة التي جمعها الشريف أبو الحسن محمد الرضي بن الحسن الموسوي، زاعماً أنها كلها لعلي بن أبي طالب عليه السلام؛ فإننا نعتقد، مع الذين اعتقدوا ذلك قبلنا، أن كثيراً من تلك النصوص مدسوس. ومع اعترافنا بأن الإمام كان ظاهرة أسلوبية عجيبة؛ فكان يتفجر بلاغة وبياناً؛ فإنه كان ينطق على السليقة السمحة؛ ولكن لا يمكن تصديق تلك التفريعات والتقسيمات المنطقية التي وردت في بعض الخطب التي كانت كلها مرتجلة؛ بالإضافة إلى ما فيها من تكلف الأسجاع التي أمست ظاهرة تطبع كتابات الكتاب فيما بعد عهد الإمام، ولم تكن قط سيرة أسلوبية تطبع خطب الخطباء إلا ما كان ينهال كالقطر على أوهامهم، وينثال على قرائحهم؛ ولكن أين القطر المنهل من القطران؟

والذى نلاحظ أن معظم الآثار النثرية، إلا ما اتصل بالتراث النبوي الشريف، مسجوعة؛ تقوم على الازدواج والائتلاف، لا على التنافر والاختلاف. فكأن أولئك الرواة، الأوائل، إنما كانوا يعاملون هذه الآثار النثرية معاملتهم للآثار الشعرية؛ حذو النعل بالنعل. وحتى النماذج النثرية، المرتاب فى صحتها، والتي وصلتنا من عهد الجاهلية تتميز خصائصها، هي أيضا، بالازدواج، والسجع، والإيقاع التماثلي، وقصر الجمل التي لا تكاد تزواج لفظين اثنين أو ثلاثة؛ كالنص الذي وصلنا معزوا إلى قس بن ساعدة الإيادي، فكأن الإيقاع كان هو المعيار الذي فضله، ومن أجله، يروي الرواة نصا منثورا ويحفظونه من الضياع بالترويح له، والتعريف به. والعلة فى كل ذلك تكمن فى أن الآثار المسجوعة التي تقوم على فنية الإيقاع تيسرُ سيورتها، ويسهل تداولها والتقاطها بين الناس.

ولعل أعظم الأجناس الأدبية النثرية، فى الأدب العربى، شأننا، وأطولُه عمرا، وأقدرُه على القيام فى وجه الدهر على مدى قريب من عشرة قرون؛ إنما هو جنس المقامة. فلو حُفظت كل نصوص المقامات، ثم طبعت ونشرت بين الناس، لشكلت تراثا أدبيا نثريا ضخما. وعلى ما أصاب نصوصها من تلف وضياع، فى المشرق والمغرب جميعا، فقد احتفظ لنا الزمن بكثير من تلك النصوص التي تُعد كثيرة، كثرة نسبية على الأقل. وناهيك أن عدد كتاب المقامات جاوز المائة والعشرين مقاميا⁽¹⁸⁾.

وقد ظل جنس المقامة قائما بتقاليده الأدبية وأصوله الفنية، من لدن بديع الزمان الهمداني، إلى المويلحي، بل إلى حافظ إبراهيم، بل إلى محمد البشير الإبراهيمي. وإذا تأملت هذا الجنس الأدبي العربى القح، ألفيته هو الجنس الأدبي النثري الوحيد الذي يمثل وجه الإبداع الراقي فى العربية بحق، أو الإبداع المعترف بأدبيته أكثر بين أدباء العربية الغابرين على الأقل. فكأن الذى يصادى الشعر العربى، فى رأينا على الأقل، إنما هو نثر المقامة، وليس مطلق النثر. فالمقامة هي الجنس الأدبي المعادل، فى ميزان تاريخ الأدب العربى، لجنس الشعر.

ولقد عرف الأدب العربى تطورا مدهشا بحيث ما عرفه، من هذا التطور، فى ظرف قرن واحد أو نحوه من عمره؛ لم يعرفه طوال عمره الممتد على مدى ستة عشر قرنا على الأقل. ولعل ذلك إنما كان بفضل التطور التكنولوجى

الذي عرفه العالم في شمال الكرة الأرضية؛ فهبت على العالم العربي منه رياحٌ؛ بعضها نافع من اللواقح، وبعضها ضار من الجوائح. ولكن النافع من ثمار هذا التطور أفضى إلى ظهور تقاليد جديدة؛ هي، في حقيقتها، تقليد لا تقاليد؛ واغدت من صميم الحياة اليومية والحياة العامة معا؛ فبعد أن كان الغربيون أخذوا منا كثيرا من التقاليد العلمية، والعادات الحضارية؛ انقلبت، اليوم، الموازين، وتغيرت الأطوار، وتبدلت الأحوال؛ فاغتنينا، نحن، هم، المقلدين بعد أن كنا المقلَّدين..

بين الجنس والنوع

وكان لا مناص، في ظل هذه الحركة الحضارية الجديدة، ورغبة في مواكبة هذه الموجة الغربية العارمة؛ من أن يعرف الأدب العربي أجناسا أدبية جديدة لم تك فيه بشكل صريح، أو شائع، من ذي قبل. فإذا استثنينا، من قديمه، جنس الشعر الذي يمكن أن تتدرج تحته عدة أنواع أخرى⁽¹⁹⁾ (وأما لماذا اصطنعناهما، نحن هنا، معا فمن أجل الميَّز بين معنيَّيْن اثنتين مختلفين؛ فقد وجدنا ابن منظور يقرر أن الجنس أعم من النوع. وهو وجه من التدقيق اللغوي أغرانا بأن نجعل الجنس هو الأصل الذي تتفرع منه أنواع، كشأن الشعر الذي إن كان في نفسه جنسا؛ فإن المسارات التي عرفها عبر تطوره، وتشعب موضوعاته، واختلاف أشكاله جميعا هي في حقيقتها أنواع) وذلك كالهجاء، والثناء، والمدح، والوصف، والغزل؛ إذ ليس بمستتكر أن يتناول متناول من النقد ضربا بعينه مقتصرا عليه؛ مجتزئا به وحده. بل إن ذلك هو الأولى بسلامة المنهج، وثبات الخطى. ثم إذا استثنينا جنس المقامة الذي يمكن أن تتضوي تحته، هو أيضا، بعض الأنواع الأدبية الداخلية؛ فإن باقي الأجناس الأدبية القديمة لا تعدّ ذات شأن كبير. ولعل أهمها، بعد هذين، شأننا: إنما هو جنس الرسالة، أو ما كان يطلق عليه فن الترسل. إذ لايجوز أن نزعّم أن الأدب العربي عرف الأجناس الأدبية الأخرى، والتي تشيع في الآداب الإنسانية الكبرى المعاصرة التي لم تك، كما قررنا منذ حين، إلا ثمرة من ثمرات التواصل الحضاري بين الأمم. أرأيت أن الغربيين أنفسهم لم يمارسوا كتابة هذه الأجناس الأدبية الجديدة، بوعي واحترافية أدبية، إلا في العهود المتأخرة.

وإذن، فنحن نؤثر اصطناع مصطلح «الجنس» عنوانا قاعديا لنوع الأدب السردي الذي نود الحديث عنه؛ من حيث نبقي على مصطلح «النوع» - وذلك بناء على تفاريق ابن منظور التي ترى أن «الجنس أعم من النوع»⁽²⁰⁾ - لاتخاذ عنوانا فرعيا؛ أي مجرد استمرار للجنس، أو نمو عبره. ولنضرب مثلا آخرَ بالرواية بعد أن كنا ضربنا مثلا بالشعر؛ حيث يمكننا اعتبار الرواية في أصل مفهومها القاعدي العام: جنسا أدبيا؛ بينما الرواية التاريخية، أو البوليسية، أو الجنسية، أو التجسسية... هي نوع أدبي ينتمي إلى جنس الرواية العام.

وليس لنا فيما نقرر من سبيل إلا على جنس الرواية الذي أمسى موضوعة التعبير الأولى في أسواق الأدب المعاصرة، ونواديه الكبرى المشهورة، شرقا وغربا. كما اغتدى لهذا الجنس الأدبي في الأدب العربي المعاصر شأن، لا تطمع في الحِظّة به الأجناس الأدبية الأخرى التي على جذتها - كالمقالة، والقصة، والنقد الأدبي، والمسرحي - كأنها بالقياس إلى جنس الرواية إما أنها تدرج في مهدها، وإما أنها تتوارى في لحدها.

ما الرواية؟

إن الأصل في مادة «روى» في اللغة العربية، هو جريان الماء، أو وجوده بغزارة، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى. من أجل ذلك ألفيناهم يُطلقون على المزايدة الرواية؛ لأن الناس كانوا يرتوون من مائها؛ ثم على البعير الرواية أيضا لأنه كان ينقل الماء، فهو ذو علاقة بهذا الماء. كما أطلقوا على الشخص الذي يستقي الماء، هو أيضا، الرواية⁽²¹⁾.

ثم جاءوا إلى هذا المعنى فأطلقوه على ناقل الشعر فقالوا: رواية؛ وذلك لتوهمهم وجودَ علاقة النقل أولا، ثم لتوهمهم وجود التشابه المعنوي بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر أو استظهاره بالإنشاد، والارتواء المادي الذي هو العبّ في الماء العذب البارد الذي يقطع الظمأ، ويقمع الصدى. فالارتواء، إذن، يقع من مادتين اشتتين نافعتين تكون حاجة الجسم والروح معاً إليهما شديدة. وإنما لاحظ العربي الأول العلاقة بين الماء والشعر لأن صحراءه كان أعز شيء فيها هو الماء، ثم الشعر.

وواضح أن أصل معنى «الرواية» في العربية القديمة إنما هو الاستظهار⁽²²⁾. ولكن لعلنا إلى الآن لم تقترب من الإجابة عن السؤال الذي كنا طرحناه، وهو: ما الرواية؟ ثم ما علاقة المعنى الأصلي (وهو هذا الذي حاولنا خوض أمره في الأسطار السابقة)، بالمعنى المنقول إليه؟

أما الموسوعة العربية الميسرة فقد انتقلت، لدى التعرض لهذه المادة، إلى الحديث مسرعة عن تاريخ الرواية في الغرب دون أن تجشم نفسها عناء البحث في أصل هذا اللفظ، في اللغة العربية، ولا في أمر اشتقاقه وتطور مفهومه؛ شأن الموسوعات العلمية. بل إنها كَفَتْ نفسها عناء البحث، فحرمت قراءها من لذة المعرفة⁽²³⁾. ولم يأت ناصر الحاني شيئاً غير ذلك حين أهمل إهمالاً مطلقاً الحديث عن مصطلح «الرواية»، في كتابه «المصطلح في الأدب الغربي»: فهل مصطلح الرواية مما لا يعتري إلى المصطلحات الأدبية الغربية؟

أما الأدباء العرب فقد كانوا إلى سنة ثلاثين وتسعمائة وألف يصطنعون مصطلح «رواية» لجنس المسرحية، كما يلاحظ ذلك في كتابات عبد العزيز البشري الذي نجده يقول: «وأخيراً تقدم (...) أحمد شوقي فنظم روايتين: كليوبترا، وعنترة»⁽²⁴⁾. ولقد كرر البشري لفظ «الرواية» بمفهوم المسرحية ست مرات في مقالة أدبية كان نشرها بالقاهرة⁽²⁵⁾. وكان الشيخ إذا أراد إلى مفهوم القصة، قال مثلاً: «رواية قصصية»⁽²⁶⁾.

ومثل هذا السلوك يُرينا كيف كانت اللغة النقدية حائرة في العثور على المصطلح الملائم للمفاهيم الغربية الوافدة. وكان مصطلح «الرواية» يشيع بين الأدباء الجزائريين أيضاً إلى عام أربعة وخمسين وتسعمائة وألف، حيث كانوا يطلقون على كل مسرحية: مصطلح «رواية»؛ من حيث كان أطلق أحمد رضا حوحو على أول رواية جزائرية له -وهي «غادة أم القرى»- مصطلح «قصة»، واستراح⁽²⁷⁾. فإلى أي أساس معرفي استند النقاد العرب لدى إطلاقهم مصطلح «رواية» على كل عمل سردي مطول نسبياً، معقد التركيب والبناء، والقائم على تقنيات للكتابة معروفة؟ ثم من هو أول ناقد عربي اصطنع هذا المصطلح فأطلقه على هذا الجنس الأدبي؟ وإذا كان الجواب عن السؤال الثاني سيكون ممكناً بمجرد البحث التاريخي في نشأة هذا المصطلح، والظفر بهذا الناقد العربي الأول الذي اصطنع هذا المصطلح

الجميل؛ فإن الإجابة عن السؤال الأول تبدو معقدة يكتنفها الضباب من جميع أقطارها؛ لأن الأمر فى شأنها سيقوم على افتراض الفروض، وسوق الاحتمالات؛ أكثر مما يقوم على أي شيء آخر. ويبدو، إذن، أنهم جاءوا بهذا المصطلح من المسرحية التى كانت تنهض، فى بداية أمرها، على الشعر مطلقاً؛ كما هو شأنها لدى نهاية القرن الماضى وبداية هذا القرن؛ وذلك باعتبار أن الرواية كانت تطلق على حرفة من يستظهر شعرَ شاعر، أو أشعار شعراء كُثُر؛ كما أطلق ذلك علماء الحديث على مستظهر النصوص التى ثبتت نسبتها إلى الرسول عليه الصلاة والسلام؛ مثلهم فى ذلك مثل رواة اللغة والأيام والأخبار. فكأن الرواية كانت عبارة، بعد الذى كنا رأينا من أمر اشتقاقها، وأصول استعمالها الأولى، عن «المسرحية الشعرية» التى اتخذت، من بعد ذلك، اسم المسرحية وتخلت عن لفظ الرواية لهذا الجنس الأدبي الجديد، الذى على الرغم من أنه عرف فى الأدب العربى، منذ القديم، تحت بعض الأشكال السردية دون التسمي، طبعاً، باسم «الرواية» فإن هذا المصطلح بمعنييه الشكلى والجمالى هو من مصطلحات القرن العشرين بالقياس إلى الأدب العربى. وأما بالقياس إلى المعاجم العربية المعاصرة، فإن هذا المصطلح، إلى يومنا هذا لم يستطع الولوج إليها من أي باب. فلا يفتأ لويس معلوف ينقل بالحرف، حول هذه المادة، فى معجمه «المنجد» ما كانت المعاجم العربية القديمة كتبه منذ قرون طوال. من أجل ذلك فإن هذه المعاجم العربية المعاصرة لا تبرح تجتزئ باعتبار الرواية، مصدراً لفعل «رؤى» الحديث أو الشعر أو اللغة بمعنى نقله وروجه وسيره بين الناس؛ دون أن تتكرم هذه المعاجم، أو تتجشم من التفكير ما تتجشم؛ فتربط المعنى القديم بالمعنى الجديد الذى هو نقل الروائي، لا الرواية، لحديث محكي؛ تحت شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول كاللغة، والشخصيات، والزمان، والمكان، والحدث؛ يربط بينها طائفة من التقنيات كالسرد، والوصف، والحبكة، والصراع؛ وهى سيرة تشبه التركيب بالقياس إلى المصور السينمائي؛ بحيث تظهر هذه الشخصيات من أجل أن تتصارع طوراً، وتتحاب طوراً آخر؛ لينتهي بها النص إلى نهاية مرسومة بدقة متناهية، وعناية شديدة. أقول: - ومن تلكم الأشكال السردية القديمة

«حي بن يقظان» لابن طفيل التي هي عمل روائي لا ينقصه شيء كثير؛ و «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري التي هي شكل روائي مبكر في الأدب العربي⁽²⁸⁾. فإنه لم يعرف على النحو الذي عرف عليه في الغرب إلا في هذا القرن. ولعل أول محاولة تتضوي تحت هذا الشكل السردى الذي يقع وسطاً بين القديم والحديث، ما كتبه محمد المويلحي تحت عنوان: «عيسى بن هشام».

والغريب أن المفهوم الأول للرواية في اللغة الفرنسية (Roman)، كان أيضاً يعني عملاً خيالياً سردياً شعرياً جميعاً⁽²⁹⁾ قبل أن يستحيل هذا المفهوم، في القرن السادس عشر، إلى إبداع خيالي نثري، طويل نسبياً، يقوم على رسم شخصيات، ثم تحليل نفسياتها وأهوائها، وتقصي مصيرها، ووصف مغامراتها⁽³⁰⁾.

وكأن الرواية، في عصرنا الحاضر، هي النثر الفني بمعناه العالي؛ فلغة الرواية المنثورة يجب أن تكون اللغة السائرة بين الناس؛ لغة التوصيل التي إن لم تكُ لغة الناس جميعاً؛ فلا أقل من أن تكون لغة الطبقة المستنيرة منهم. فكأنها لغة نصفها شعري جميل، ونصفها الآخر شعبي بسيط؛ كأنها اللغة الأكثر شيوعاً، والأعم استعمالاً، بين المثقفين وأوساط المثقفين معاً. وعلى أن الحديث عن اللغة الروائية له شأن آخر في غير هذا المقام.

والرواية عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصول. إنها «جنس سردي منثور»⁽³¹⁾؛ لأنها ابنة الملحمة⁽³²⁾، والشعر الغنائي، والأدب الشفوي ذي الطبيعة السردية جميعاً. من أجل ذلك نلفي الرواية تتخذ لها لغة سهلة الفهم، نسبياً، لدى المتلقي، بحيث لا ينبغي لها أن تسمو إلى طبقة لغة العلماء والشعراء. ولكن لا ينبغي أن يعتقد معتقد أننا نريد إلى الرواية التي كانت قائمة بالمفهوم الذي آلت اليوم إليه؛ فقد كان تحولها من الوضع البسيط الساذج، بل الغامض الشكل، إلى وضع الجنس الأدبي الراقي بطيئاً؛ وذلك على الرغم من تعدد المظاهر الجديدة التي طرأت على هذا الجنس الأدبي⁽³³⁾.

ولم يعترف المفكرون والفلاسفة القدماء بجنس الرواية لعدم وضوحه، وبروز ملامحه على تلك العصور الموهلة في القدم؛ إذ نلفي أرسطو لا يختص هذا الجنس بشيء في كتاباته ذات الصلة بالتنظير للأدب؛ ولكنه

جنح بها نحو الشعر والخطابة والمشجاة والملهاة خصوصا . ولعل هيجل أن يكون أول من اختص من الفلاسفة الغربيين جنس الرواية بشيء من العناية، فتحدث عنها ضمن نظرياته حول علم الجمال .

وكانت الرواية تنهض، فى أول الأمر، على مواجهة واقع الرغبة بحقيقة الحب⁽³⁵⁾ . ويعرف هيجل الرواية ، على عهده، بأنها «ملحمة حديثة بورجوازية؛ تعبر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزلية، ونشر العلاقات الاجتماعية»⁽²⁵⁾ .

ولكننا نلاحظ أن تعريف هيجل الذى يقدم الرواية على أنها ملحمة بورجوازية حديثة، يجاريه فيه الناقد المجري جورج لوكاكس الذى نلفيه يعقد فصلا فى كتابه «نظرية الرواية» يقرن فيه بين الملحمة والرواية . ونحن، فى الحقيقة، لا تعيننا التعريفات الفلسفية والأيدولوجية المتسلطة على الأدب، كثيرا؛ وإنما الذى يعيننا، كل العناية، هو هذا القرن بين جنسين أدبيين إن كانا فى فجر التاريخ البشرى، متفقين بعض الاتفاق (ومع ذلك لا أرى وجها لهذه المقارنة ما دامت الرواية نشأت بعد أقول عهد الملاحم بقرون بعيدة)؛ فإنهما الآن أبعد ما يكونان عن بعضهما .

فالأولى، أن الملحمة جنس أدبي لم يعد قائما إلا على أنه تراث أدبي إنساني؛ جنس كان بالأمس يقوم على تلميع البطل العظيم الخارق الخرافي الذى يستطيع، بمفرده، أن يوجه التاريخ، ويؤثر فى مساره؛ جنس أدبي كان بالأمس ولم يعد اليوم أحد يمارس كتابته؛ لأن معطيات التاريخ والحضارة والسياسة والثقافة والفن والجمال، تغيرت أشكالها وجمالياتها رأسا على عقب .

والأخرى، أن الخصائص التى كانت تجمع بين الرواية التاريخية (وإليها يذهب تعريف هيجل ولوكاكس فى أغلب الظن)، والملحمة: لم تعد قائمة، حيث إن بنية الرواية تطورت تطورا مذهلا فاغدت تدمر البطل الذى كانت الملحمة والرواية التاريخية تقدسانه تقديسا شديدا، وتُجريان الحدث من حوله، بل تجعلانه هو الذى يتحكم فى الحدث، وتفجران الصراع من أجله: وعوضته بالشخصية؛ وأمسّت تعول، أساسا، على اللغة واللعب بها، والتصرف فى نسجها، وإقامة كل جمالية الكتابة على آلياتها، من حيث تنكرت لباقي المكونات التقليدية الأخرى، أو كادت .

وإذن، فإن تعريف هيجل لا يتلاءم اليوم مع ما ينبغي أن تكون عليه الرواية المعاصرة، التي تطمح إلى أن تتبوأ صدارة الانتشار بالقياس إلى الأجناس الأدبية الأخرى؛ بل لم يعد هذا الطموح مجرد أمل خلب؛ وإنما تحقق في النصف الثاني من القرن العشرين حيث لا نلفي جنسا أدبيا أحظى لدى القراء، بالقراءة والمتابعة والنقد، كجنس الرواية. وقد ظاهرها على تحقيق هذه المكانة الأدبية الممتازة، أن كثيرا من الإبداعات الروائية تحول اليوم إلى أفلام سينمائية يشاهدها ملايين النظارة، في معظم أقطار العالم محولة إلى اللغات الكبرى في القارات الخمس؛ مما يجعل أفكار الروائيين تصل القراء من أكثر من طريق، وترد عليهم في عقر ديارهم من أكثر من وسيلة إعلامية. فنحن إذا صرفنا الوهم إلى الرواية العربية في مصر مثلا؛ وذلك حيث حركة التمثيل على أخصب ما تكون؛ فإن معظم ما كتبه يوسف السباعي، ونجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، ومحمود تيمور، وطله حسين وسواؤهم من الروائيين المصريين قد حُوّل إلى أفلام، بل إلى مسلسلات؛ وشاهده عشرات الملايين من الناس. وهذه الحِظّة لا يطمع فيها الشعر، ولا المقالة، ولا النقد، ولا حتى القصة التي ظلت تتطور على هامش جنس الرواية في استحياء.

والرواية، من حيث هي جنس أدبي راق، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل؛ تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكّل، لدى نهاية المطاف، شكلا أدبيا جميلا يعتزي إلى هذا الجنس الحظي، والأدب السريّ. فاللغة هي مادته الأولى، كمادة كل جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر. والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتتمو وتربو، وتمرع وتخصب. والتقنيات لا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلها على نحو معين. ولكن اللغة والخيال لا يكتفيان، وهما عامان في كل الكتابات الأدبية؛ من أجل ذلك نلفي الرواية، من حيث هي ذات طبيعة سردية قبل كل شيء، تتشّد عنصرا آخر هو عنصر السرد؛ أي الهيئة التي تتشكل بها الحكاية المركزية المتفرعة عنها حكايات أخريات في العمل الروائي. ولهذا السرد أشكال كثيرة: تقليدية كالحكاية عن الماضي، وهي الشكل السردى لرائعة ألف ليلة وليلة، وكليّة ودمنة، والمقامات بوجه عام. وجديدة كاصطناع ضمير المخاطب، أو ضمير المتكلم، أو استخدام أشكال أخرى كالمناجاة

الذاتية، والحوار الخلفى، والاستقدام، والاستئثار. أما عن الشخصية فحدث ولا حرج... فكأن الشخصية هي المكون الأول للعمل السردى لدى الروائيين، وبخاصة التقليديون. ولكن هذا العنصر، من بنية الرواية، أنشأ يتوارى قليلا قليلا من الرواية الجديدة حتى أوشك أن يختفى نهائيا. وأما اللغة فى نفسها، فقد عرفت تطورا مذهلا لم يكن يخطر لبالزك، ولا للذين كانوا يكتبون على طريقة بالزك، على خلد. أما الحكمة واحترام التسلسل المنطقي للزمن فلم يعودا شيئا ضروريا فى بنية الرواية الجديدة التي تحرص، أشد الحرص، على تدمير البنية التقليدية للرواية؛ وذلك بتدمير البنية الزمنية إما بالتمطيط والتطويل، وإما بالتمزيق والتبديد، وإما بالتأخير والتقديم. كما نلفى الرواية الجديدة تميل إلى تدمير الشخصية بإيذائها قصدا، ومضايقتها والحد من علوئها، والتشكيك فى وجودها، والتضئيل من أهميتها، عمدا.

ولكن الرواية الجديدة ظلت محتفظة بشيء واحد، بل منحته كل أهمية وعناية، وهو اللغة التي اتخذت منها المشكل الأول لكل عمل سردي.

الرواية والتاريخ

لا مناص من قول كلمة حول هذه القضية؛ إذ على الرغم من أننا نعد النتاج الأدبي الخالص، ومنه النتاج الروائي، مجرد أدب حقيقته اللغة، ولا شيء خارج ذلك يوجد، من حقيقة، غيرها؛ فإننا، حين نكتب للتاريخ، نذكر أن الرواية قبل أن تبلغ ما بلغته اليوم من وضع ممتاز حملها على إنكار التاريخ، والإنسان، والمكان، والحقيقة (الرواية الجديدة): كانت متزوجة مع التاريخ زواج وفاء؛ تنشأ العلاقة الحميمة بينها وبينه. ولكن لعلها كانت مجرد مرحلة كانت الرواية فيها لا تفتأ غير واثقة من نفسها، ولا موقنة من جمالها الفني، وسلطانها الأدبي المثير؛ فكنا نلفيها تعول تعويلا شديدا على أحداث التاريخ إما بصورة مباشرة، وإما بإيهام القارئ بأن ما حدث، هو، فعلا، وقع يوما ما، فى زمن التاريخ، وأن الشخصيات المرسومة هي، حقا، تمثل أشخاصا كانوا يَحْيَوْنَ وَيُرْزَقُونَ؛ مما حمل بالزك على عد الرواية حليفا للتاريخ⁽³⁶⁾. بيد أن فولكنير لم يلبث أن عارض هذا المذهب واعتبر جنس الرواية إبطالا حتميا لمسار التاريخ⁽³⁷⁾.

ولكن على الرغم من مقولة فولكنير، الذي كان يرمي بها إلى معارضة الرواية التاريخية التي تجعل من الشخصية كل شيء في العمل السردي بعامه، والعمل الروائي بخاصة؛ تشبيها لها بسلطان الفرد الذي كان يؤثر في الأحداث وحده (ويعني الفرد هنا عظماء الناس وحدهم)؛ فإن الأعمال الروائية، والسردية بوجه عام، لا تتناقض مع الحقيقة التاريخية، وإنما العيب كل العيب، أن نتكلف نشدان التاريخ في الرواية بشكل يَزْدَجِي بعض الروائيين والنقاد التقليديين معا، أن يُعدوا الرواية وثيقة من وثائق التاريخ، وشاهدا صادقا من شهود العصر؛ وهو موقف ساذج لتمثل وظيفة الأدب بالاجتهاد في ربطها بالتاريخ، فكما أن المؤرخ لا يستطيع، في أطوار معينة، الإفلات من تهمة الانحياز، أو النسيان، أو الغلط، أو التعصب، أو الجهل، أو من كل ذلك جميعا؛ فإن كتاباته التاريخية قد لا تمثل شيئا من الحقيقة إلا بمقدار حقيقة ما يفكر، وما يرى هو شخصا؛ فكذلك الروائي الذي يتخذ من شخصياته التي هي في حقيقتها كائنات من ورق⁽³⁸⁾، شخصيات تعتري إلى التاريخ بالتأثير في مجراه. وإذن، فكما لا يستطيع المؤرخ أن يكون روائيا أو أدبيا ولو أراد ذلك، ولو أضنى نفسه من أجله إضناءً؛ فإن الروائي لا يستطيع أن يكتب التاريخ بأي من معانيه. إن النقاد الاجتماعيين الذين يكابدون أعنف المكابدة في ربط الأدب بالمجتمع، وكل شيء آخر بهذا المجتمع؛ هم غير مهتدين فيما يذهبون إليه.

فكأي من روائي حاول أن يرسم فترة من زمن التاريخ، وأن يبرز وظيفة سياسية أو دينية أو اجتماعية أو فكرية لشخصية من شخصيات هذا التاريخ، أو يطمع في تخليد بيئة من البيئات؛ فجاء بغير الحقيقة التاريخية؛ ولم يعبر، لدى نهاية الأمر، إلا عن أيديولوجيته هو، أو آرائه الشخصية غير الحيادية، دون أن يكون، بالضرورة، عبر عن تلك الفترة، أو عن تلك البيئة، إلا في إطار أدبي خالص. ولو افترضنا في بعض هذه الأعمال الروائية، والتي كانت تصف نفسها بالتاريخية، تجرُّدها من الفن؛ فإنه ينشأ عن هذا الافتراض تجرُّدها من الفنية والتاريخية جميعا. ذلك لأننا لا نرى ضرورة لأن يغتدي الكاتب الروائي ناطقا رسميا، كما تعبر اللغة السياسية، باسم الشعب الذي يكتب عنه، أو المجتمع الذي يعتري إليه؛ فإنما ذلك أمرٌ لا سبيل له عليه، ولا طاقة له به؛ وإنما المذمة، كل المذمة، أن يَشُدَّ الناقد

أو مؤرخ الأدب، الحقيقة التاريخية فى العمل الروائى - الأدبى - القح؛
فىضّل ضلّالاً بعيداً .

ذلك، ولقد ازدهر هذا النوع من الرواية أثناء القرن السادس عشر؛
وذلك كمعظم الأنواع السردية الأخرى؛ فى وقت كانت السلطة السياسية
فيه آيلة إلى البورجوازية؛ مع ما نعلم من أن التاريخ لم يعالج فى أوربا، على
أنه علم من العلوم الإنسانية إلا خلال القرن الثامن عشر⁽³⁹⁾، على الرغم
من أن ابن خلدون كان حاول أن يضع أسساً لعلم التاريخ وفلسفته؛ كما
اجتهد فى وضع أسس علم الاجتماع من قبل ذلك بقرون بعيدة. فقد يكون
أول مفكر رفض التقليد، وعلّل الظواهر، وبين المؤثرات والمسببات، وأطنب
فى تحليل العلاقات الاجتماعية، وذلك فى مقدمته العجيبة التى رفعته إلى
طبقة المفكرين الإنسانيين الخالدين.

ولكن مع اندلاع الثورة الفرنسية شُعر القارئون بها، بأنهم هم حقا
أصحاب التاريخ وفاعلوه؛ فتغيرت الرؤية التقليدية، فى أوربا، إلى طبيعة
هذا التاريخ وماهيته ووظيفته جميعاً .

ولعل بعض هذه المفاهيم والأفكار هى التى ستعرض لها الرواية التاريخية؛
إذ سُنّف فيها تركّز على معالجة علاقة فرد ما بالقياس إلى التاريخ؛ ذلك لأن
الحركية الاجتماعية، وتصارُع الطبقات، شعوباً وأدياناً، هى التى تفضى
إلى إنشاء أوضاع درامية (وذلك برفع جماعة، ووضع جماعة، والإلقاء
بجماعة أخرى إلى كراسى السلطة).

وقد كان ولتر سكوط (1771 - 1832) الذى عرف شهرة طائفة بفضل
أعماله الروائية ذات النكهة التاريخية هو منشئ هذا النوع من الرواية.
ويعود ذلك، خصوصاً، إلى عام 1814 حين ظهرت له رواية (Waverley).
ولقد أثرت أعماله الروائية تأثيراً واضحاً فى قيام الحركة الرومانتيكية.
وبتركيب ولتر سكوط لّلوحات فريدة مع مجازات سردية غير مسهّبة؛
استطاع أن يعري، فوق الخشبة الأدبية، أرواحاً بارزة من تاريخ الشعب
الإيكوسى. وقد اتخذ من الشخصيات الساردة شهود عيان؛ وبحيث لا تكون
ملتزمة إلى أقصى الحدود؛ مما أتاح لهذه الشخصيات أن تتحدث بحياذ
من وجهة، وأن تكون فى موقع صلة الوصل بين الساسة والمُسوسين، أو بين
الكبار والصغار، من وجهة أخرى.

وكان من العسير على الرواية، أثناء القرن التاسع عشر، الجنوح عن هذا المسار الذي كان ولتر سكوط رسمه. ولعل الروائيين الأوروبيين كانوا لا يبرحون منبهرين بالنجاح الأدبي الكبير الذي كان وقع لشيخ الرواية التاريخية ومؤسسها؛ فهموا بالمضي على محجته طمعا في بعض تلك الشهرة. من أجل ذلك لم يكد يخطئ واحدا منهم معالجة موضوعات تاريخية بوجه أو بآخر؛ فنلفي بالزك يكتب (Les Chouans)؛ وفيني يكتب (Cinq- Mars)؛ وسطان دال يكتب «يوميات إيطالية»؛ وفكتور هيجو يكتب «سيدة باريس» (Notre-Dame de Paris)، و«الرجل الضاحك» (L'Homme qui rit)، و«ثلاثة وتسعين» (Quatrevingt-treize)؛ وفلوبير يكتب «سالامبو» (Salammbô)؛ وقوتي يكتب «رواية المومياء» (Le Roman de la momie)؛ وإميل زولا يكتب «فتح بلاسانس» (La Conquête de Plassans)، و«الانتكاسة» (La Débâcle)؛ وأناتول فرانس يكتب «لقد ظمئت الآلهة» (Les dieux ont soif). ولعل نموذجا واحدا للكتابات الروائية التاريخية كاف على الشهادة بأن هذا النوع، كان مزدهرا في كل بلد كان الأدب فيه مزدهيا بوجوده؛ ونقصد به ليف تولستوي (Lev Tolstoi، 1910 - 1828) في روايته الذائعة الصيت «الحرب والسلام»⁽⁴⁰⁾ (كتبت بين عامي 1865 و 1869).

إن التصورات التي كان يتصورها كُتاب الرواية التاريخية تختلف من روائي إلى آخر؛ فبينما نلفي مثلا فكتور هيجو يتخذ من «الرجل الضاحك» أو «ثلاثة وتسعين»، مجالا خصيبا لتأويل الوقائع، وبسط الأيديولوجيات، وعرض الرموز والأساطير؛ بل نلفيه يتخذ منهما إطارا خياليا منه يتقجر معنى الظاهرة الثورية، نلفي (Vigny) في روايته «خامس مارس» يصطنع التاريخ في سياق آخر؛ إذ نجده يرسم بشيء من البراعة تردّي الطبقة الأرستقراطية الفرنسية إلى أسفل الحضيض؛ ويفضح حنينها العارم، وتطلعها الغامر، إلى القيم الإقطاعية⁽⁴¹⁾.

ولعل الرواية التاريخية ازدهرت كل هذا الازدهار الذي بلغ أوجه؛ لأنها عمدت إلى تحليل الأحداث التاريخية والاجتماعية بشكل فني بارع؛ ثم لأنها كانت في عهد كان الناس فيه لا يفتأون يعتقدون في قيمة سلطان الفرد وسبيله على التاريخ. من أجل ذلك ألفينا الرواية التاريخية تُدرج شخصيات جديرة بتمثيل الوطن وروح العصر، والقيم الشعبية، والطبقات

الاجتماعية لذلك العصر؛ مع استمازة تلك الشخصيات الروائية بالقدرة على التأثير فى الأحداث، والتحكم فى سير التاريخ⁽⁴²⁾.

ولقد تغير الوضع الأدبي للرواية التاريخية مجرد اشتداد الصراع الطبقي فى فرنسا؛ فقد ترنحت المثالية بغتة. ذلك لأن فلوبيير حين كتب «سالامبو» عام 1862 كان أول من جعل من الطبقات كتلة شعبية، وقوة محرّكة ذات بال. ولعله أن يكون أول من زعزع عرش الرواية التاريخية التي كانت تركز عنايتها على وصف الفرد وامتيازه عبر أحداث التاريخ، بإقدامه على قلب الطرح الأيديولوجي للمادة الروائية⁽⁴³⁾.

ولا تزال الرواية تمضي فى اتجاهات مختلفة إلى أن أمست أرآ دُها، على عهدنا الراهن، تتنامى فى خطوط متنافرة: فهي إما أن تسرد مغامرات أفراد معزولين مطحونين معا نتيجة لتشنجات التاريخ؛ ويمثل ذلك، خصوصا، فى الإبداعات الروائية المستوحاة من حروب القرن العشرين؛ وإما أن تعمل على الدعوة إلى التفكير فى أمر مسار التاريخ نفسه كشأن ما نلاحظ فى رواية «الأسبوع المقدس» (la Semaine sainte) لأراغون (Aragon)؛ وإما أن تأتي، قصدا إلى تفجير مفهوم الشخصية الأحادية البعد الذي يعود إلى التاريخ؛ وتمثل هذه السيرة الفنية، خصوصا، فى إبداعات جون دوص باصوص الروائية⁽⁴⁴⁾.

وإذا كانت الرواية التقليدية تحترم التاريخ وتمجده؛ بحيث تراها تخضع للتسلسل الزمني الطبيعي، أو المنطقي؛ كما تستميز برسم ملامح الشخصية بحكم الاعتقاد بحقيقة وجودها، فعلا، فى عالم الواقع؛ ثم بحكم أن التاريخ زمان، ومكان، وإنسان... فإن الرواية الجديدة، ومعها النزعة النقدية البنوية ترفض مفهوم الزمن، أو على الأقل ترفض سلطانه؛ محاولة التملص منه بالعبث به، والنيل منه، والتشكيك فى أمره؛ بتقديمه حيث يجب أن يؤخر، وبتأخير حيث يجب أن يقدم، وبالهروب من وطأته تحت أشكال متنوعة من السرد. ولقد نشأ عن رفض الزمن، أو رفض احترام تسلسله فى صورته المنطقية على الأقل، رفضٌ للتاريخ أيضا تحت تبريرات فكرية مختلفة.

وأيا كان الشأن، فإن الروائي لا يكتب تاريخا وما ينبغى له؛ وإنما تراه يلجّم، جهده، شيئا يحمل طابع التاريخية الروائية؛ ذلك بأن الإبداع الروائي

إنما ينهض على فكرة من التاريخ، بشيء باد من الضرورة؛ ويتمثل، حتما، مظهرا من مظاهر البناء الذي بمقتضاه نستطيع قراءة ما يحدث للكائنات، والأشياء، والأفكار؛ ولا سيما ما يحدث لرواية وهو بصدد تدبيج عمل سردي خيالي⁽⁴⁵⁾.

والحق أن الرجوع إلى الوراء في تمثل الزمن، كما لاحظ ذلك فكتور هيجو نفسه، منذ عهد بعيد، هو أحد حقوق الكاتب الروائي؛ ولكن الأمر حين يعود إلى رواية لفولكنير، أو لألان روب قريي، أو لميشال بيطور، أو لناطالي صاروط، أو لكلود سيمون... فعلينا، حينئذ، أن نبذل جهدا إضافيا من أجل تمثل التسلسل الزمني⁽⁴⁶⁾.

ولكن ما العلاقات، كما يتساءل ميشال زيرافا، بين الأحداث الاجتماعية والثقافية التي تنهض عليها الرواية من وجهة، وتقنيات الكتابة التي يؤثرها روائي ما فيصطنعها من أجل أن يبعث في القارئ حكما يكون مرجعه مبدأ لا يقوم على الواقع الاجتماعي، ولكن على الجمال؛ على أن لا يطمس الثاني الأول، من وجهة أخرى؟⁽⁴⁷⁾.

وإن الإجابة عن هذا السؤال الكبير قد يفضي بنا، في الحقيقة، إلى التساؤل تارة أخرى: هل يكون من الأمثل لدارس الرواية أن يكون، أولا وقبل كل شيء، عالم اجتماع، وعالم نفس، وفيلسوف تاريخ، ورجل اقتصاد؛ قبل أن يكون عالم جمال، وعالم أسلوب، وعالم تقنيات الكتابة السردية؛ أو يتطلع، على نقيض كل هذا، إلى اعتبار الإبداع المكتوب، مركبا حسب نظام معلوم أولا، ثم من بعد ذلك يعمل على استكشاف مضامينه عبر النص المسطور؟ ولعل السؤال الثاني هو الجدير بأن يجاب عنه؛ إذ على الرغم من أن للرواية وجوها لا تُحصى، وأشكالا لا تُعد؛ فإنها، مع ذلك، تتجسد تحت شكل كتاب؛ وإن من أسسها التي لا تبدل لها ولا تغيير؛ أنها ظاهرة لسرد حكاية متخيلة قابلة للتحول، وقادرة على الاختلاف والتغير، إلى غير حد؛ مفضية إلى تسلسل المجموعات، أو إلى تتابع البنى الفنية؛ أي إلى مجموعات تكون عناصرها مرتبطا ببعضها ببعض بحيث تشكل، آخر المطاف، عملا أدبيا كلياً منسجما⁽⁴⁸⁾.

وقد يبدو هذا التصور للرواية جديدا نسبيا؛ وذلك إذا راعينا أن هذا المذهب من الرؤية يتصورها على أنها جملة من النصوص الأدبية، توحيها

علاقات معقدة مركبة هي بمنزلة مظهر من مظاهر المجتمع والثقافة. وكذلك اغتدت الشخصية الروائية «لأشياء غير ما تقول، أو لأشياء غير ما يُكتب عنها فى النص الإبداعى السردى»⁽⁴⁹⁾.

الرواية والمجتمع

يذهب رولان بارط (R.Barthes)، فى بعض كتاباته، إلى أن الرواية عمل قابل للتكيف مع المجتمع⁽⁵⁰⁾؛ وأن الرواية تبدو كأنها مؤسسة أدبية ثابتة الكيان. فهى الجنس الأدبى الذى يعبر، بشيء من الامتياز، عن مؤسسات مجموعة اجتماعية، وبنوع من رؤية العالم الذى يجره معه، ويحتويه فى داخله. ومن الآلية على أن الرواية تُعد شكلا من أشكال التعبير الاجتماعى المحتذى به أن كثيرا من الروائيين نالوا جائزة نوبل؛ ومن آخر من نال منهم هذه الجائزة المشبوهة التى يشرف على تحديد أسماء الفائزين بها اليهود، الذين يمثلون قريبا من ثلثى الأعضاء فى هيئة تحكيمها: الروائى الفرنسى كلود سيمون. كما أن الجوائز الأدبية التى لم تفتأ المؤسسات أو الهيئات تقدمها إلى كتّاب هذا الجنس الأدبى تشجع على كتابة الرواية وتروج لها. فقد أصبحت الرواية تملأ حيزا متميزا فى أسواق الكتاب. وإذن، فهل الأدب المعاصر، الحق، هو جنس الرواية؟ لا ريب فى أن المبدع حين يدبج عملا روائيا إنما يكون وراء البحث عن الولوج فى لجة الأدب الحق والغطس فيها. وقد تطور مفهوم ما يطلق عليه ميشال زيرافا «المؤسسة الروائية»⁽⁵¹⁾؛ وذلك بتواز مع التطور الصناعى والرأسمالية.

لقد طابق ما يسمّى «المؤسسة الروائية» المظاهر الثقافية للفلسفة السياسية الغربية، حيث إن الأمم برعت فى تقليد الغرب إما طوعا كاليابان، وإما تحت معطيات الاستعمار وتسطله كالعالمين العربى والإسلامى. أثرت الطرائق التقليدية لطريقة الحكى. وواضح أن ذلك كان ضريبا من التأثير المباشر بالمدارس الأوروبية بعامة، وبالواقعية البالزاقية، وبالطبيعية الزلولية بخاصة. ولكن ممارسة الكتابة الروائية سواء عليها أكانت باللغات الوطنية أم باللغتين الفرنسية والإنجليزية، فى العالم الذى كان واقعا تحت التسلط الاستعماري الأوروبى: أفضت إلى نتيجة مناوئة للاستعمار حيث أمست الرواية وسيلة من وسائل الدفاع عن حقوق الشعوب المستعمرة، وأداة من

أدوات التعبير المتميز عن مطامح هذه الشعوب. وبهذه السيرة أصبحت الرواية أعمق مدلولاً، وأنفع وظيفة اجتماعية وسياسية وثقافية؛ إذ غدت وسيلة من وسائل التربية والتثقيف والترفيه وتهذيب الطباع، وترقيق العواطف وصقلها (دون أن تكون بالضرورة مما يندرج ضمن الأدب التعليمي) وذلك بحكم شموليتها الثقافية المتميزة، في الغالب، بالعمق والأصالة الفكرية. وكذلك نلفي الطابع الموسوعي هو الذي يسم كثيراً من الإبداعات الروائية الكبيرة، كما هو الشأن لدى ميكائيل دي سرفانتيس (1547 - 1616)، وجان جاك روسو، وبالزك، وسواهم من كبار الروائيين الأوائل إذ لم يقتصر الأمر، لديهم، على عكس الواقع الاجتماعي المعقد الفضفاض فحسب؛ وإنما جاوزه إلى تثقيف القارئ في مجال حقول المعرفة الإنسانية.

لكن هل حافظت الرواية على هذه الامتيازات التي بوأتها منزلة جعلت القراء لا يلتمسون فيها اللذات والمتاع فحسب؛ وإنما الفلسفة والتاريخ والرياضة الذهنية (الرواية الجديدة بخاصة)، وتربية الذوق الرفيع؟ إن هذه السيرة، في حقيقة الأمر، لم تدم طويلاً؛ فما هو إلا أن يظهر دوستوفيسكي، وبروست، وفولكنير، وجويس... وإذا هم يقلبون الموازين فيغيرون من تلك السيرة تغييراً يكاد يكون مطلقاً، حين تغتدي الرواية لديهم جنساً أدبياً مضاداً لمفاهيم جنس الأمس. فقد رفض أمثال هؤلاء أن يوصف الأشخاص عبر جنس الرواية بحيث يتلاءمون مع المعايير السائدة في مجتمع ما. وعلى الرغم من أن الرواية ظلت محافظة على صفة الشمولية الثقافية؛ فإن ذلك إنما كان من أجل تمجيد ثقافة حقيقية، حية، تحس، وتلمس. ومثل هذا يجعل الرؤية الثانية مناقضة للأولى التي كانت تلبس تلك الثقافة الرسمية، الملطخة بمذمات التزمت وانعدام المرونة، والقمع، وبرودة التوجيه. بل إننا ألفينا جويس يُنكر على الرواية أن تكون صورة خلفية أو أمامية للمجتمع، أو وسيلة من وسائل الثقافة التاريخية. وكان يرى أن الروائي المجدد بتهجمه على هذه المؤسسة الأدبية وتدميرها، أو محاولة تدميرها على الأقل؛ إنما هو كالرسام الأصيل الذي لا تبرز شخصيته المتفردة، وعبقريته الفنية المرموقة، إلا إذا استطاع أن يدمر القواعد التقليدية، وينشئ على أنقاضها البالية فناً جديداً⁽⁵²⁾.

بنية الرواية

تشكل الرؤية للعالم إحدى البنى المركزية للرواية⁽⁵³⁾؛ وإن كل تحليل بنوي هو بالضرورة تحليل دلالي غايته كشف العلاقات القائمة بين الشكل والمضمون. وكان جورج لوكاكس يرى أن الشكل هو الشخصية، في اعتباراتها وأبعادها الفنية؛ فهي التي تكشف النقاب للقارئ عن مغزى الحياة الاجتماعية لمجتمع من المجتمعات. فالبنوية التي كان لوكاكس يتصورها في كتابه «نظرية الرواية»⁽⁵⁴⁾، لم تك في حقيقتها إلا اجتماعية تاريخية فلسفية. على حين أن المناهج البنوية (واصطنعت الجمع، هنا، عمداً لأنني أرى أن كل ناقد كبير لا يستطيع أن يتفق مع نقاد آخرين ولو جمعتهم مدرسة أدبية واحدة) المختلفة التي تطبق على الأدب على هذا العهد (ولاسيما ما يتصل بالأعمال السردية)، تحدد وضعه في مستوى اللغة؛ سواء فيما يعود إلى معناها الضيق (إذ يلتجئ البنيوي، في هذه الحال، إلى استلزام المفاهيم والمناهج الخاصة باللسانيات البنوية)؛ أم إلى معناها الواسع؛ وذلك حين يعتمد المحلل إلى دراسة كيفية حدوث الوقائع الاجتماعية، والنفسية، والأيدولوجية، والثقافية التي تراها، في الحقيقة، تتحدث عن نفسها عبر النص الأدبي الموضوع تحت ما يمكن أن نطلق عليه «المجهر البنيوي».

ذلك لأن اعتبار رواية من الروايات مجرد شيء نصي لا يفرض بالضرورة إلى أن يشكل العمل الروائي فيه صورة ما فحسب؛ وإنما يجب أن يُعد مظهراً من مظاهر تشغيل اللغة. إن الدراسة النصية تتيح لنا أن نعرف كيف وقع نسج الإبداع، وكيف رُكِّب؟ ثم ما الدور الذي يلعبه عبر ذلك، النص الروائي، مثلاً؟ وما المظاهر الثابتة التي تفضي إلى تنظيم العمل السردى؟ أي كيف تبنى الرواية، بسؤال أبسط؟

كما أن اعتبار النص وحده الجدير بالدراسة يفرض إلى المقارنة بين الكتابة الروائية والظواهر السردية الأخرى، ولا سيما الأعمال السردية الخرافية؛ وذلك شأن نصادفه لدى كلود ليفي سطرورس؛ ثم إلى عزل مكونات جوهر النص الذي لحمته اللغة المشكَّلة للخطاب الأدبي. وتُعد هذه الإجراءات بمنزلة التشبيك عبر كثافة الرواية وعمقها وسطحها جميعاً⁽⁵⁵⁾.

وبعد الاختلاف الذي تقيمه اللسانيات البنوية شرطاً ثابتاً للتمييز بين التعبير من حيث هو جمالية، والمضمون من حيث هو أفكار؛ شيئاً مفيداً

لدراسة الرواية التي هي تأليف مركب معقد؛ مضامينه الاجتماعية والنفسية والثقافية كثيرة التنوع في مألوف العادة (وهي نتيجة لتنوعها وتشعبها تشغل عدة مستويات) والتي تكون طرائق التعبير فيها، من حيث هي نص واحد، لا تقل تنوعية وتعديدية.

وبالعكوف على مدارس النص الروائي وحده، من حيث هو مظهرٌ من المظاهر الدلالية للرواية؛ أي دراسة العلاقة بين الشكل ومضامينه، يبدو هذا المذهب كأنه عاق للتاريخ الحقيقي لجنس الرواية. إذ أول ما يلاحظ الملاحظ هو غياب العناية، في مثل هذا المذهب، بالشخصية التي طالما عُدَّت بمنزلة العمود الفقري للجسم في أكبر الأعمال الروائية إلى بداية القرن العشرين. وهو ذلك. فالبنوية ترفض الشخصية على أساس أنها قُطِبٌ في العمل الروائي. والحق أن معظم الروائيين اغتدوا يرتابون في أمر هذا الشبح الوهمي، هذا الكائن الورقي الذي يقال له الشخصية، داخل العمل السردى. وإذا كان من الممكن إقامة دراسة الرواية على الشخصية فيما قبل القرن العشرين؛ فإن القيام ببعض ذلك، بالقياس إلى الإبداعات الروائية المعاصرة، يُعدّ أمراً غير مقبول. ولو حاولنا ذلك، وجئنا نطبقه على بعض الأعمال الروائية الجديدة لَمَّا انتهينا إلى أي نتيجة تُذكر. إذ لم تكن الشخصية، في الرواية، إلا عنصراً من العناصر الشكلية والتقنية معا للغة الروائية؛ مثلها، في ذلك، مثل الوصف، والسرد، والمناجاة الذاتية، والحوار، والتعامل مع الحيز والزمن...

أثر المدرسة الأمريكية في تطور الرواية

إن من غير الممكن التحدث عن تطور الرواية في العالم دون المعاج على المدرسة الأمريكية للنظر في أثرها في هذا التطور. ومن أهم الأنواع الروائية التي أنشأت هذه المدرسة «السلسلة السوداء»، و«رواية التجسس». ولقد ازدهرت تلك المدرسة الروائية في الأعوام التي عقيبت الحرب العالمية الأولى ازدهاراً عظيماً التَّفَاق. ولعل أهم ما يميز هذه المدرسة ذلك الأسلوب الجديد في السرد، الذي لم يكن من قبل معهوداً في الرواية الأوروبية. وواضح أن الروائيين الأمريكيين الشباب الذين كانوا متأثرين، حسب رأي الناقدة الفرنسية جولييت رأبي⁽⁵⁶⁾، باستكشاف أوروبا، ونتائج الحرب العالمية الأولى؛

نفخوا فى جنس الروايه نفسا جديدا .

وكان يُطَلَّق على هؤلاء الروائيين الجدد «الجيل الضائع». ومن أبرز هؤلاء جون دوص باصوص (J. Dos Passos)، وجيرترد ستاين (Gertrud Stein) وكالدويل (Caldwell)، وأرنست هيمينغواي (E. Hemingway)، وفيتز جيرالد (Fitz Gerald). ولم يستكشف هؤلاء الروائيون من إدخال التقنيات السينمائية على إبداعاتهم السردية. وقد أطلق النقاد على هذه الحركة مصطلح «المدرسة البيهافورية» (إضافة إلى اللفظ الإنجليزي Behaviour- الذي معناه: السلوك والسيره)، التي كان قصارها وصف السلوك والحركات والمواقف حتى فى حال بُدُوها دونما دلالة أو معنى؛ والتركيز على الصفات والعناصر التي تتيح للقارئ، انطلاقا منها، أن يعيد بناء الشخصية الحقيقية للشخصيات التي يصادفها عبر الإبداع الروائي.

لقد غير الروائي، لأول مرة، من سيرته الإبداعية. وهو الذي كان إلى ذلك الزمن، وفي معظم الأطوار، يُلبس الذاتية بالموضوعية. فتجرد تجردا كاملا من الذاتية (أو على الأقل: إنه اجتهد فى أن يأتي شيئا من ذلك). أما حين كان يضطر إلى وصف عواطفه الخاصة به؛ فإنه أصبح يأتي ذلك من الخارج، أو يحاول إتيانه؛ كأنه مجرد ملاحظ أجنبي. ولقد أصبحت هذه الطريقة السردية تُعرَف، فيما بعد، تحت عبارة «تقنية السرد الموضوعي على الطريقة الأمريكية». وإنها للتقنية التي نلاحظها لدى أكبر الروائيين الأمريكيين على ذلك العهد؛ ومن بينهم أرنست هيمينغواي، وجون دوص باصوص؛ كما نلفيها تمثل في أعمال روائي «السلسلة السوداء»⁽⁵⁷⁾.

ولقد عكست تلك الكتابات الروائية الجديدة صورة أمريكا الضالة، المقبلة على الأزمة الاقتصادية لعام تسعة وعشرين وتسعمائة وألف. ومن خلال تلك الكتابات يتجلى لنا أن أولئك الروائيين كانوا حراسا على استعمال التقنيات الجديدة التي لم تك أقل تأثيرا ولا جِدة مما عُرف من بعد تحت مصطلح «الرواية الجديدة»، التي لولا تلك الحركة الروائية المبكرة لما كانت، ربما، عرفت هذه وجودا لها.

والرواية الأمريكية الجديدة (1920 - 1930) بمهاجمتها للبنية الروائية التقليدية التي تحترم منطقية التسلسل الزمني، استطاعت أن تفجر الزمن والحيز معا، وتضع بناء قائما على التزامن، كما نلاحظ ذلك فى رواية

جون دوص باصوص: (Manhattan Transfer) (58).

وتلك المدرسة نفسها هي التي أفضت إلى إنشاء تقنية «المناجاة الذاتية»، وهذا المصطلح المعرب من اقتراحنا؛ وهو ما يعرف في اللغة الفرنسية تحت مصطلح: (Le monologue intérieur)؛ كما نلاحظ بعض ذلك في أعمال وليم هاريزون فولكنير (W. Faulkner) وذلك كما في روايته: «بينما أحتضر» (Tandis que j'agonise)، و«الضجيج والغضب» (le Bruit et la fureur). وقد ظاهر هذه الحركة على الازدهار طغيانُ النزعة الفرويدية التي أثرت تأثيرا لا ينكر في مسار الفنون والآداب. إن فولكنير في مثل هذه الأعمال أمام جريان التفكير طبق ما يدور بخلد الشخصية عبر لغة داخلية. وعلى الرغم من أن هذه الموضوعية لم تكن، أولا وقبل كل شيء، إلا موضوعية أدبية؛ فإن أثرها، مع ذلك، كان كبيرا حيث فتحت الباب أمام السلوك العلمي الخالص في التعامل مع الإبداع الأدبي. لقد أصبح القارئ، بواسطة سلوك من التفكير يشاكه العملية الجراحية المستأصلة، يلاحظ وحده تطور الظواهر القائمة في وعي الشخصية، أو في نصف وعيها (Le subconscient) (59). إنه بفضل الرؤية الفنية الجديدة، اغتدى السرد الروائي محررا، بصورة نهائية أو شبه نهائية، من كثير من المظاهر البلاغية المعقدة التي كانت تزdan بها رواية التحليل.

وعلى أن نضيف إلى الرواية «الأدبية»، رواية «السلسلة السوداء» التي كانت في حقيقتها تطورا للرواية البوليسية، والتي راجت بشكل مثير، وانتشرت على نحو مذهل. وهذا النوع الروائي هو ذاته كان نشأ إبان الأزمة الاقتصادية الأمريكية لعام 1929. وإذا كانت غاية مضمون هذه السلسلة هي التسلية أساسا؛ فإن ذلك لم يحظر عليها أن تعكس، عكسا أميناً، المجتمع الأمريكي المتشائم، المتسم، خصوصا على ذلك العهد، بالتعفن المعمم، والتهريب والتزييف؛ وكل ما هو غير مشروع. فهي، من هذا المنظور، تحمل تناقضا مريعا بين المضمون المعالج، والهدف المسطر.

وذلك، كما نرى، تناقض.

والتناقض الثاني أن الصفة التجارية الخالصة لهذا النوع الروائي - السلسلة السوداء - التي كانت تصف نفسها بالشعبية؛ وذلك بحكم سعرها الرخيص (وربما كان ذلك يعود إلى العدد الهائل من النسخ المطبوعة من كل

عنوان من عناوينها)، وتعدد مراكز البيع لها... ولكن ذلك كله لم يحظر عليها أن يكون السواد الأعظم من قرائها (90%)، هم من المثقفين والمفكرين والطلاب أساسا.

والتناقض الآخر أن الصفة الأمريكية الخالصة لهذا النوع من الرواية لم تحظر عليه الانتشار خارج أمريكا. ولعل أول من روج لهذا النوع الروائي بنجاح مدهش، هو الكاتب الإنجليزي جيمس هيدلاي تشاز (James Hadeley Chase) الذي استطاع أن يطبع هذا النوع الأدبي، بفضل ما أُوتِيَه من موهبة جعلته يجمع في مضمون أعماله الروائية بين هول الشراسة، وجمال العاطفة مضمونا؛ وبين صرامة العقدة، وروعة الحوار شكلا⁽⁶⁰⁾.

وعلى أن هذا النوع الأدبي، بفضل رواجه العريض في الولايات المتحدة الأمريكية، ثم في بريطانيا، وبعد تبين الأرباح الطائلة التي يدُرُّها على دور النشر المحتضنة له؛ لم يلبث أن انتشر في فرنسا أيضا؛ وذلك ابتداء من عام ثمانية وأربعين وتسعمائة وألف، حيث اغتدت دار غاليمار (Gallimard) بباريس تنشر ستة عناوين منه في الشهر⁽⁶¹⁾.

ويبدو أن أدب «السلسلة السوداء»، إن جاز لنا أن نطلق عليه الصفة الأدبية، وهو أدب رخيص على كل حال؛ أدرّ الآداب ربحا على ناشريه، وإذن على كاتبه. وكذلك شأن كل فن هزيل، وسيرة كل أدب رخيص.

وعلى أنه يجب الميَّزُ بين رواية التجسس، والرواية البوليسية؛ حيث ما أكثر ما يقع اللبس بينهما؛ وذلك على الرغم من الاختلاف الجوهرى بين النوعين الاثنين؛ سواء فيما يعود إلى المضامين المعالجة، أم إلى البنية الفنية نفسها. ويبدو أن رواية التجسس فاقت غريمتها فانتشرت في أوروبا الغربية، وأمريكا الشمالية، بشكل عجيب بحيث قد يباع أكثر من مليون نسخة، من هذا النوع الروائي، في فرنسا كل شهر (إحصائية عام 1970)⁽⁶²⁾؛ وهو رقم مدهش حقا.

ولكن ما شأن هذا الأدب التجسسى؟ ولم استطاع أن ينتشر بهذه الكيفية المدهشة بين الناس؟ ثم كيف ينظر القراء المستهلكون، وحتى القراء النقاد، إلى شخصيات هذا النوع الأدبي، الذي يمكن أن يصنف في صنف الأدب الاستهلاكي الرخيص، من منظورنا نحن على الأقل؟ وهل شخصيات هذا النوع الأدبي تدرج في صنف الشخصيات النبيلة التي نصادفها في أنواع

أخرى من جنس الرواية، ومنها الرواية الوطنية، مثلاً؟ أم لاتعدو أن تكون شخصيات منبوذة، مزدرة، تمارس الكذب، وترتدي سربال النفاق، وتلعب لعبة مزدوجة حقيرة؟ أي هل لهذه الشخصيات المتجسسة وجهان اثنان: وجهٌ ظاهر وهو الكذب والخداع، ووجه باطن وهو الصحيح؟ إن النبل الظاهر، ليس في حقيقته، إلا رداء يوارى وراءه شرا مستطيرا، وقناعا شريرا.

إن شخصية التجسس تتسم بصفات أدناها الخيانة والشراسة، مما يجعلها لا تستطيع التمتع بحق الانتماء إلى شخصيات الرواية ذات المضمون النبيل. ذلك بأن التجسس من الأمور التي لا تزال، إلى يومنا هذا، تمارس سلوكها تحت جنح الخفاء والتستر؛ وذلك على أساس أنها شيء غير مشروع دوليا، وأخلاقيا. فلا ينبغي أن يكون هناك مَيَزٌ بين متجسس ومختلس. ومن جعل نفسه بطلا جاسوسا فلا ينبغي له أن ينتظر من الناس، إلا ممن نصبوه جاسوسا، الاحترام والتقدير. وعلى أنه يمكن عد التجسس استمرارا للأعمال العسكرية العدوانية. وكل ما في الأمر أن الحرب عدوان معلن، والتجسس عدوان متستر غادر. والعدوان المتستر أنكأ جرحا، وأمض مضاضة. من أجل ذلك يُطْلَق على هذه الشخصيات ، في كثير من المواقف والأطوار، «العملاء السريون»⁽⁶³⁾.

إن هذه الكائنات العجيبة (الشخصيات التجسسية) تُقدِّم للقراء، عبر هذا النوع من الرواية الغربية الرخيصة، على أنها ذات قدرة خارقة في القوة الجسمية، والشجاعة النادرة، والضراوة الجهنمية، إذا اقتضت الحال ذلك. بالإضافة إلى ذكاء في الجنان، وحدة في الفؤاد، وامتياز في الشخصية، وقدرة عجيبة على الإفلات من أخرج المواقف. فشخصيات رواية التجسس لاتكون، في الغالب، إلا على هذا النحو؛ فهل كان منشئوها يشربون بها إلى غايات تستحيل فيها إلى كائنات عليا، لا وجود لها إلا في عالم الخيال الأمريكي القائم على تكريس التفوق؟ إن هؤلاء الكتاب ، في بعض سلوكهم، يشابهون مصممي أشرطة الرسوم المتحركة التي تقدمُ غذاء مسليا إلى الأطفال. فكأن قراء هذا النوع من الرواية أطفال كبار؛ إذ يُعَد الإيمان بتفاهة ما تهض به تلك الشخصيات المثالية، غير الواقعية، بل البعيدة كل البعد عن الواقع المنطقي الذي قُدِّر في الإنسان، وله: استسلاما ساذجا إلى حكم الخرافة، وخضوعا أعمى لسلطان الشعوذة الخيالية.

فهل تُعد هذه الشخصيات، فى وظيفتها العدوانية، استمرارا للمرتزقة الذين تسلطهم بعض الدول الغربية، على الشعوب المستضعفة فى أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ابتغاء إذلالتهم، أو فرض سياسة معينة عليهم؟ سيظل النقاش حول إنية هذه الكائنات الورقية التي تمثل، فى الحقيقة، عالما يحلم به جبابرة الغرب وعُتائهم، محتدما قائما .

ولكن لم ازدهر هذا النوع الأدبي فى الغرب خصوصا؟ يبدو أن قضية التجسس بين الدول المعاصرة أصبحت من قضايا العصر: العسكرية والاقتصادية والعلمية؛ فالمعلومات السرية تفيد هذه الأمم الغربية والشرقية المتعاشية على شيء من المضض. فكلما ظهر سلاح فتاك لدى دولة بعينها، أو استكشاف علمي مثير في مختبر من المختبرات، سارعت مصالح التجسس فى الدولة، أو الدول، الأخرى، إلى محاولة معرفة الأسرار المملاسة، والتقنيات المستخدمة لإمكان الإفادة منها .

ومثل هذه الأمور المثيرة مما يعنى القارئ الغربى الذي تراه مشربا إلى معرفة الحقيقة بوجه أو بأخر. وإذا كان من العسير عليه معرفتها كما هي؛ فلا أقل من أن يسلك إليها سبيلا تمثل فى أدب المغامرات التجسسية، التي تقدم الشخصية المتجسسة لمصلحة أمته، أو لفائدة وطنه، فى صورة تشاكة الكمال المطلق؛ إذ نلفى لها من القدرة الفائقة على مجاوزة الصعاب، والتخلص اللبق من المواقف الحرجة، بل من الورطات الشديدة، مما يجعلها ذات صفات لا يمكن أن نصادفها فى شخصيات الأنواع السردية الأخرى. فكأنها شخصيات تقترب من أبطال الملاحم فى خصائصها واقتدارها .

ولا ريب فى أن الذي أذكى من شأن هذا النوع الأدبي المنتمى إلى جنس الرواية، هو ما أفضت إليه العلاقات السياسية بين الدول الأوروبية من السوء حيث انتهت إلى اندلاع حربين عالميتين، ومن دون خجل ولا تحضر، وذلك فى ظرف يقل عن ربع قرن. فكأن بعض الحقائق التاريخية غدت أخيلا الكتاب الروائيين فراحوا يبدعون هذا الأدب الاستهلاكي الرخيص، الذي لا غاية من وراء كتابته ونشره غير الاتجار والتسلية .

ويبدو أن رواية التجسس جاءت لدى الغربيين لتعوض الرواية العسكرية، أو الرواية ذات النزعة الاستعمارية التي كانت تصف مغامرات الغربيين لدى احتلالهم أراضي شعوب أخرى، من قارات أخرى، لم يكونوا يعرفونها

من قبل. فلما أدبر عهد الاستعمار، واستيقظت الشعوب المستضعفة على هون ما؛ عجز خيال الغربيين عن أن يسرح إلا في هذه المستتبعات التجسسية التي قذفوا في مجاهلها، أيضا، بشخصيات نسوية شديدة الإنارة. ولعل من أكبر كتاب رواية التجسس في فرنسا، مثلا، جوستاف لوروج (Gustave Le Rouge) (1867 - 1938) الذي كتب، من ضمن ما كتب، «حرب الأشباح» (la Guerre des vampires) و«الطبيب المُغز» (le Mystérieux docteur)؛ وبيير نور (Pierre Nord) (وُلِد عام 1900) الذي من أهم ما كتب «القافلة السادسة» (Sixième colonne)، و«جواز سفر من أجل الأبدية» (Passeport pour l'éternité)؛ وجان بومار (Jean Bommart) ولد عام 1894 الذي من ضمن ما كتب، حول هذا النوع الروائي، «السمة الصينية» (le Poisson chinois)، و«القطار المصفَح» (le Train blindé)⁽⁶⁴⁾.

ومن بين الكتاب الإنجليز الذين عالجوا رواية التجسس في كتاباتهم نذكر بيتر شيني (Peter Cheney) (1896 - 1951) الذي كتب «الصبية ذات الأخضر الرمادي» (la Môme vert-de-gris) و«هذا الرجل خطير» (Cet homme est dangereux)؛ وإريك أمبلر (Eric Ambler) (ولد عام 1909) الذي كتب، خصوصا، «قناع ديميتريوس» (le Masque de Dimitrios)⁽⁶⁵⁾. يبقى أن نقرر بأن رواية التجسس إنما نهضت على أنقاض الرواية الحربية التي لنا أن نختصها ببعض الحديث.

الرواية الحربية أو الوطنية

يعد هذا النوع من الرواية من أشهر الأنواع في الأدب العربي المعاصر وأكثره انتشارا. وربما فرضته الأوضاع التاريخية التي كانت أفضت، بضراوة وشراسة، إلى وقوع معظم الأقطار العربية تحت القبضة الاستعمارية الشيطانية. ولما أفادت هذه الشعوب من سنتها، ولا سيما تلك التي أصيبت بضراوة الاحتلال الأوروبي، مثل الجزائر، وتونس، والمغرب، وسورية؛ فأعلنت الحرب على الاستعمار الفرنسي، ومصر التي أعلنت الحرب على الاستعمار الإنجليزي، وليبيا التي أعلنتها على الاستعمار الإيطالي؛ ولم تطفئ نار الحرب التي ضرمتها إلا بعد أن افتكت حريتها افتكاكا، ونالت استقلالها السياسي غلابة؛ أفضى ذلك كله إلى بث الوعي الخيالي في قرائح الكاتبين

العرب الذين راحوا يكتبون أعمالا روائية تخلد نضال تلك الشعوب التي كابدت أهوال الاستعمار .

والحق أن هذه السيرة تسري إلى جميع الشعوب المستضعفة التي تعرضت للاحتلال تحت أشكال مختلفة، ففاضلت من أجل التحرر السياسي من قبضة ذلك الاحتلال الذي جثم عليها كالشيطان المارد: ثم كان لها، أثناء ذلك أو من بعد ذلك، كتاب يكتبون، وروائيون يسردون .

من أجل ذلك نجنح لاعتبار شخصيات هذا النوع من الرواية على أنها استمرارٌ للشخصيات النبيلة؛ إذ كانت تتمتع بصفات خيرة كالزعة النضالية، ونشدان الحرية، وإذن، نبذ الظلم والعدوان، ورفض الباطل والاضطهاد . فهذا النوع من الرواية يعالج، بوجه عام، رفض الشعوب للظلم الذي صبته عليها أوروبا وفرضته عليها بقوة السلاح، وجمر النار . ورفض الظلم هو أسمى صفات الإنسان حين يمجّد الحرية فيفنى حبا فيها . ولا سواءً من تتسم صفاته برفض الظلم والاستعباد، ومن تتسم صفاته بحب القهر والاضطهاد . ونصرف الوهم، بهذا الكلام، إلى الرواية الاستعمارية التي كانت تمجّد، إما صراحة وإما تلميحاً، احتلال الأوروبيين للمستضعفين من الشعوب تحت تبريرات شيطانية شريرة . والذي يلاحظ، عادة، في شخصيات الرواية الوطنية أو الحربية، أنها كلها، أو جلها، تتسم بصفات التضحية الخارقة، وحب التفاني في خدمة الوطن؛ مما يجعلها تستأثر بحب القراء الذين رُبُّوا على حب الخير، وتمجيد الحرية . فهي شخصيات، من هذا المنظور، تناقض شخصيات رواية التجسس التي هي، في رأينا، ذات طبيعة شريرة؛ ولا يعني سلوكها وتفكيرها وأهدافها الحقيقية إلا ممارسة العدوان سرا ما أمكن، وعلانية إن افترض أمرها، وبرح خفاؤها . وشتان بين شخصيات غايتها تحرير الإنسان والوطن من رجس الاحتلال، وشخصيات قصارها التجسس على أحوال الناس، والبحث عن كشف عوراتهم، والاندساس لهم في كل مكن، والتلبس من حولهم بكل لبوس .

ولقد ازدهر هذا النوع من الرواية ازدهارا نسبيا في كثير من الأقطار العربية في السنوات الثلاثين الأخيرة .

وإذا كان هذا النوع لم يزدهر ازدهار الموضوعات السياسية والاجتماعية الخالصة؛ فيما نفترض من تأخر الكتاب، في كثير من الأطوار، عن معاشة

الأحداث ومواكبتها مواكبة متفاعلة؛ فإذا أنت تراهم، لعل أو لأخرى، لا يكادون يعالجون تلك الوقائع الحربية، والأيام الوطنية المشهودة، إلا بعد ذهابها وانقضائها. وكثيرا ما يُفْضَى مثل هذا السلوك الذي يكون كالإجباري، في كثير من المواقف، إلى نسيان بعض هذه الأحداث الحربية؛ والاستعاضة عنها بوصف الأوضاع الاجتماعية اليومية، أو الأوضاع الأيديولوجية. وهي السيرة التي تصادفنا لدى كثير من الكتاب الروائيين العرب مثل ما نجد في «القمر والأسوار» و«الوشم» لعبد الرحمن مجيد الربيعي؛ و«ريح الجنوب» لعبد الحميد ابن هُدوقة؛ و«زقاق المدق» لنجيب محفوظ؛ و«زينب» لمحمد حسين هيكل... فمثل هذه الإبداعات الروائية (ولم نذكر ذلك منها، هنا، إلا مثلا مما حضرنا في الذهن عَرَضاً) إنما تعالج التحولات الاجتماعية في العراق والجزائر ومصر.

والحق أنْ لو أنصف الكاتبون الروائيون العرب شعوبهم وما كابدت من أهوال الاحتلال، وما عانتته من ويلات الاستضعاف والاستبداد؛ لكانوا أخرجوا آلاف الروايات في هذا النوع الأدبي؛ ولكنهم كسالى لا يكتبون، وغافلون لا يَنْبَهُون، فما ذا يفعلون؟

إن الرواية الحربية، أو الوطنية، هي رواية مناضلة بحكم طبيعة وضعها؛ فهي تمثل صميم الأدب السياسي الذي ليس إلا ثمرة من ثمرات العمل العسكري. وكما يجوز أن تكون الرواية الحربية ذات أبعاد نبيلة، وغايات شريفة، تشرّب إلى تحرير الشعب من الاحتلال الأجنبي؛ يمكن أن تكون ذات أبعاد عنصرية أو استعمارية، شأن ما نلفي في بعض النماذج من الرواية الحربية الأوربية الممجّدة للفتوح الاستعمارية، والمذكّية للقهر، والمباركة للاضطهاد، والمستتيمة إلى السطو والعدوان.

وتكون الشخصيات المحورية، في الرواية الحربية، أساساً، عسكرية فتتملّ إما تحت الشكل الرسمي؛ كشخصيات الجنود والضباط، بما ينشأ عنها من حمل السلاح، وخوض المعارك، وتديير الحروب؛ وإما تحت أشكال أخرى كأن تكون الشخصية فدائية، أو مكلفة بمهمة حربية سرية ذات خطر عظيم.

وتسعى شخصيات هذا النوع من الرواية، بكل ما تملك، من أجل انتصار الوطن ومجده، وإعلاء كلمة شعبه. فالأيديولوجيا التي تحملها الشخصيات

فى الروايه الحربيه لاتكاد تتغير ولا تتبدل؛ والانتصار، لى نهايه المطاف، هو الخاصيه البارزه التى تتوج نهايات هذا النوع الأدبى. وتتسم بنيه الروايه الحربيه بنمطيه لا تكاد تعدوها؛ إذ لا مناص لها من أن تُحمل على مواجهه العدو، وتُشأ على التأهب للموت فى ساح الوغى، والاستعداد لمواجهه الخونه والانتقام منهم.

وعلى أننا، ونحن نريد أن نفرض اليد من تدبيج هذا الفصل، نُحس بأننا لم نكد نقول شيئاً من حول هذا الموضوع الواسع، الذى نخضع طائفة من مكوناته بفصول كامله هي التى تشكل ماده هذا الكتاب؛ إذ لا تفتأ أنواع أخرى من الروايه لم نستطع معالجتها هنا. ولوجئنا ذلك لخشيننا أن يستحيل كل نوع من أنواع الروايه إلى فصل قائم بذاته؛ ولما أننا أن يستحيل هذا الفصل إلى مجلد كامل.

ومما أهملنا الحديث عنه فى هذا الفصل روايه الوثائق، والروايه المسلسله، والروايه الغراميه، وروايه الجنس، وروايه الطفل، والروايه النفسيه⁽⁶⁶⁾... وما لا يكاد يحصى من أنواع هذا الجنس الأدبى الذى أمسى أميراً للأجناس الأدبيه الأخرى: لا تنازعه هذه الإمارة، ولا تطمع فى أن تنافسه تبوُّ هذه المنزله التى يتربع عليها، ويستوي فيها شامخاً عملاقاً.

أسس البناء السردى في الرواية الجديدة

ظهرت أمارات التجديد على الرواية منذ عقابيل الحرب العالمية الأولى، في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية على أيدي كثير من الكتاب الروائيين أمثال أندري جيد، ومرسيل بروسست، وكافكا، وجيمس جويس، وأرنست هيمينغواي، وجون دوص باصوص...

ولما وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، بعد أن كانت حصدت أكثر من عشرين مليوناً من الضحايا في ثلاث قارات من العالم؛ كان لا مناص، أمام تلك المحنة الرهيبة التي مرت بها الإنسانية، من التفكير في شكل جديد للكتابة؛ فتغير التفكير الفلسفي بظهور الوجودية، وتغير التفكير النقدي بظهور البنوية، وتغير الشكل الروائي بظهور بؤادر في كتابة جديدة للرواية؛ وذلك في منتصف القرن العشرين على أيدي طائفة من الكتاب الفرنسيين بخاصة، ومنهم آلان روب قريي، وناطالي صاروط، وكلود سيمون، وميشال بيطور؛ كما تغير الشكل الشعري بظهور قصيدة التفعيلة، ثم قصيدة النثر، أو ما يسمى كذلك عبثاً.

ولعل أهم ما تتميز به الرواية الجديدة عن التقليدية، أنها تثور على كل القواعد، وتتكرر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية؛ فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة؛ ولا أي شيء مما كان متعارفا في الرواية التقليدية متألفا اغتدى مقبولا في تمثل الروائيين الجدد.

كانت الرواية التقليدية (ونحن مضطرون إلى اصطناع هذا المصطلح في مقالات هذا الكتاب لنميز، فعلا، بين شكلين مختلفين للرواية اختلافا بعيدا، أو اختلافا ما؛ ولكنه ثابت بلا ريب) تركز كثيرا على بناء الشخصية، والتعظيم من شأنها، والذهاب في رسم ملامحها كل مذهب؛ وذلك ابتغاء إيهام المتلقي بتاريخية هذه الشخصية وواقعيتها معا. لكن الرواية الجديدة جاءت إلى مثل هذه الشخصية فأعارتها أذنا صماء، وعينا عمياء؛ فلم تكد تأبه لها؛ بل بالفت في إيذائها، وفي التضييل من مكانتها الممتازة التي كانت تتبوؤها في حضن الرواية التقليدية؛ فإذا هي مجرد رقم، أو مجرد حرف، أو مجرد اسم غير ذي معنى، وإذا هذه الشخصية طورا إنسان، وطورا آلة، وطورا شيء، وطورا آخر عدم، وهلم جرا... إن غاية الكتاب الجدد في تعاملهم مع الشخصية أنهم يثبتون للقارئ لا تاريخية هذه الشخصية، ولا واقعيتها، بل لا وجوديتها؛ ولكن على أنها كائن من ورق مثلها مثل اللغة والحدث والزمان والحيز والمشكلات السردية الأخرى؛ حذو النعل بالنعل. فإذا جئنا إلى لغة الرواية الجديدة، هي أيضا، ألفيناها معذبة مؤذاة؛ كأنها يُراد لها أن تمرق من جلدها اللغوي الطبيعي؛ فتستحيل إلى كائن غريب، ممزق الإهاب، مضطرب البناء، ولكن كل ذلك يُلاصق بوعي فني كامل.

وعلى أننا نؤثر أن نتحدث عن كل مكون من مكونات الرواية في مقالته المقدرة له من هذا الكتاب؛ وإنما نريد هنا أن نقدم الرواية الجديدة من حيث الملابس التاريخية العامة التي نشأت فيها. فما الرواية الجديدة؟

.....

الرواية الجديدة...

هذا العالم الأدبي الرحيب، وهذا الشكل السردى العجيب؛ الذي أيما

أسس البناء السردى فى الرواية الجديدة

حدوده فانعدمت، وأيّما أطرافه فتتاءت وغبرت .
هذا البحر الخضم الذي تلاشت سواحله أو تتاءت فلا اهتداء لها،
ولا مُنْجَة إليها .

هذا الجنس الأدبي، الشعري، اللاشعري معا، والاجتماعي والاجتماعي،
والواقعي والأسطوري جميعا . هذا الجنس المتغطرس المختال الذي طغا،
في عهدنا هذا، على جميع الأجناس الأدبية الأخرى .

هذا الجنس الروائي الجديد الذي ولد منذ زهاء نصف قرن: ما
شأنه؟ وما خلفياته؟ وما مفهومه؟ وما خصائصه؟ وما حدوده؟ وما تقنياته؟
وما الظروف والملابسات التي أحاطت بميلاده؟ ولم عدل كثير من كُتّاب
الرواية في الغرب عن كتابة الرواية التقليدية إلى هذا الشكل الروائي
الجديد؟

وإنها لأسئلة كثيرة، مختلفة، معقدة، متشعبة، حائرة: سؤال يطرح سؤالا،
ومسألة تُفْضي إلى مسألة أخرى إلى ما لانهاية... أسئلة لا تتقطع:
بعضها محير، وبعضها مقلق، وبعضها مزعج، وبعضها مدهش، وبعضها
غامض، وبعضها تافه، وبعضها ذو شأن وأي شأن... أسئلة كيما نجيب
عنها، علينا أن نقرأ العدد الجَم من الروايات، ونرافق آلاف الشخصيات
المتباينة في جنسياتها، ولغاتها، وأهوائها، وأيديولوجياتها، وثقافاتِها،
وجيالاتها، وسلوكياتها، وعواطفها، وهواجسها؛ وإلى كل ذلك علينا أن
نستنطق العدد الدثر من الكتب النقدية التي ظهرت على مدى القرن
العشرين، ولا سيما منذ منتصفه؛ وبوجه أخص منذ بداية ربيع الأخير،
وهي سيرة لو جُئنا نسلُكها لأنْهَكْتنا وأُضْنَتنا، ثم لكنا خرجنا منها لا آخذين
ولا تاركين، وربما خرجنا منها بخف حنين. ومع ذلك، فقد أقحمنا النفس
مخاطرين؛ وذلك حين أزمعنا على الخوض فيها، غير هيابين ولا وجلين،
ولكن لنتساءل تارة أخرى: لِمَ الرواية الجديدة؟

وإن الإجابة عن مثل هذا السؤال الضخم الثقيل الأحمال، الباهظ الأوقار؛
ليست باليسر الذي يُعتقد . ولكن يمكن الإجابة عنه بعمومية لا تغني من
العلم شيئا ذا بال؛ والتقريب بأن الرواية التقليدية بـكلاسيّتها، وتقاليدِها أو
أصولها المنصرفة إلى رسم ملامح الشخصيات، وتقديم الحوار، وتحليل
الأحداث، وبناء الوصف، ورواية السرد، وكتابة النص، أثناء كل ذلك لم يعد

الذوق الأدبي المعاصر يستسيغها . ذلك لأن السرد كثيرا ما كان يغيب، ليحضر مكانه الوصف الاستطراى المضجر . وكثيرا ما كانت اللغة الشاعرة تتوارى وراء العبارات الكلاسيكية الأنيقة، والجمال المسكوكة التي تقتصر إلى الماء، وتحتاج إلى الطراوة والحدة الدلالية . وكثيرا ما كانت الشخصيات تطغى، في العمل الروائي، فلا تترك مجالا للمشكلات السردية الأخرى؛ فكان لا شيء في الرواية غير الشخصية وخطرسها، واختيالها وغلوائها . وأكثر من ذلك أن الروائيين كانوا يشقون على أنفسهم، ويعنتونها أشق الإعناى حتى يستوي لهم وضع «حالة مدنية» لشخصياتهم: فإذا هي لها نسب معروف، وشجرة انماء... لقد كان الروائيون التقليديون لا يعرفون، أو لا يكادون يعرفون، إلا ما يسمى في تقنيات السرد الروائي: «الرؤية من الخلف»؛ عوضا عن «الرؤية المصاحبة»، أو «الرؤية من الخارج»؛ وهي أحدث أنواع السرد وتقنياته في الرواية المعاصرة . وكانت هذه الرؤية من الخلف تحكم على الروائيين التقليديين، أي على السُرد الذين يتقمصون شخصياتهم، أن يتظاهروا للقارئ بمعرفة كل شيء . فالسارد، أو الراوي، نلفيه دائما متفوقا على الشخصيات⁽¹⁾ .

وكذلك نجد النظرة التقليدية إلى الصلة بين الراوي وشخصيات روايته تمثل في أنه يعرف كل شيء عن هذه الشخصيات؛ وهو، بالضرورة، أعلم منها وأدرى . وعلى أننا لا نود، في هذا المقام، أن نذهب إلى أكثر مما ذهبنا إليه في التعرض لتقنيات الرواية التقليدية البناء .

ويبدو أن الإنسان ، في عصرنا هذا، ضجر بتلك التقنيات الكلاسيكية للكتابة الروائية ونفر منها نفورا، واستمر طعمها؛ كما استمر طعم رواية «التحليل النفسي»، أو ما كان يسمى كذلك، ولم يرتح إليها . إن الإنسان اغتدى كأنه «جسم دون روح؛ تهزه قوات معادية؛ وهو لم يك شيئا غير ما يبدو عليه في الخارج»⁽²⁾ ولعل الضجة الملفوفة بالصمت، والتي رفع هواة النزعة النفسانية عقائرهم بها، والذين اعتقدوا أنهم، بواسطتها، استطاعوا التولج في أعماق الإنسان، لم تك، في حقيقة أمرها، إلا صمتا ميتا⁽³⁾ .

لقد طحنت الإنسان، في هذا العصر الممزق، هذه الحضارة الميكانيكية . وهو يكابد أكثر ما يعانیه من هذا الثالوث المحتوم: الجوع، والجنس، والطبقية . ذلك بأننا نلفي وراء كل من هذه الحتميات الثلاث واحدا من ثلاثة مفكرين

عالميين: ماركس، وفرويد، وبافلوف⁽⁴⁾.

وإذن، فلا يمكن، من الوجهة الحضارية، أن تكتب الرواية فى الربع الأخير من القرن العشرين بالطريقة التى كانت تُكتب بها فى القرن التاسع عشر، وبداية هذا القرن أيضا. إنه لايجوز أن تمضي هذه المستكشفات الحضارية المثيرة دون أن تترك أي أثر فى الفنون والآداب والمناهج وطرائق التفكير. إن البعد الشاسع بين حضارة البخار، وحضارة الإعلام الآلى بكل مستكشفات وطاقتها وآفاقه العجيبة؛ هو الفرق نفسه الذى يجب أن يكون بين الرواية التقليدية، التى تتحدث عن الفرس والعربة والآلة البخارية أو الآلة اليدوية البدائية؛ فإنما تلك آفاق حضارية محكوم عليها بأن تتخذ لها حدودا لا تجاوزها، وآفاقا لا تعدوها... وبين الرواية الجديدة التى وُلدت مع غزو الفضاء، وتطور الأبحاث الإلكترونية المثيرة فى معظم مجالات الحياة؛ والتى من نتائجها صناعة الصواريخ العابرة للقارات، والحاملة لرؤوس نووية مدمرة لا تخطئ إذا أطلقت، ولا ترحم إذا فُجرت. إن الرواية الجديدة إذن ميلاد طبيعى، وظاهرة أدبية عصرية كأي ظاهرة حضارية أخرى فما العوامل التى أفضت إلى نشأتها، وظهورها؟

أولا: الرواية الجديدة وعوامل النشأة:

تضافرت عوامل كثيرة: بعضها تاريخي، وبعضها حضاري (كما أسلفنا الإشارة)، وبعضها ثقافي؛ لتدفع بعجلة الرواية إلى مآزق تفجرت منه الرواية الجديدة، واتخذت لنفسها طرقا عريضة تسير فيها، وأنشأت لها عالما رحبا تضطرب فى مناكبه: وذلك تحت ألف لباس، وبوجه فني يتشكل فى ألف صورة، وبلغة جديدة نَتَأَسَّلَبُ بألف أسلوب. فتحت هذه المعطيات المتولدة المتلازمة، نشأت الرواية الجديدة تعبيراً عن هذا التعقيد المعقد من مركبات العصر: فهي مرآة، فى رأينا، للفكر الإنسانى المعاصر فى قلقه وتمزقه وشكه وعبثه وشقائه. ولعل من بين العوامل الكبرى التى أفضت إلى تغيير كثير من المفاهيم الحضارية، والسياسية، والفنية، ومنها جنس الرواية:

١. الحرب العالمية الثانية:

لقد كان للحرب العالمية الثانية، حقا، نتائج عميقة الأغوار، بعيدة الآثار، فأثرت فى مجريات الأحداث فى تسلسلها وتعاقبها، وتشابكها وتفاعلها؛

فأخذ بعضها بتلايب بعضها الآخر. ذلك لأنه لا ينبغي وقف نتائج هذه الحرب المدمرة على الميادين السياسية وحدها، والتي من فروعها، أو أصولها، ميلاد معظم الحركات التحررية فى العالم. وحتى ما كان منها مولودا قبل ذلك، أتيج له، بعد وضع تلك الحرب أوزارها، أن ينمو باطراد، ويعرف وجوده فى إطار أقوى وأعمق وأوضح.

لقد انهزمت النازية الجبارة التى همت بالسيطرة على العالم. ولكنها لم تنهزم إلا بعد أن تدمر نصف معالم الحضارة الإنسانية على الأقل؛ بما فى ذلك من مبان، ومعامل، وطرق مواصلات... وأبشع من كل ذلك وأفظع، سقوط عشرات من ملايين النساء والأطفال والرجال الذين كانوا وراء توهج تلك الحضارة العمرانية الضخمة. لقد قُتل كثير من العلماء والمفكرين والمخترعين فى خضم تلك المعامع الطاحنة الماحقة. لم تنهزم النازية العاتية، إذن، إلا بعد أن كانت احتلت كثيرا من الأقطار فى أوروبا وأفريقيا، بل معظم البلدان الأوروبية: من روسيا شرقا، إلى فرنسا غربا. ومثل ذلك الاحتلال البشع، وإن كان قصير الزمن، ما كان ليمضي دون أن يترك آثاره الكبرى فى عقول البنيات المفكرة للمجتمعات الإنسانية؛ فكان لا مناص من أن يُحدث شكا وارتيابا فى كثير من القيم، ويُحدث، نتيجة لذلك، تغييرا شديدا فى كثير من المفاهيم والأشكال؛ بما فى ذلك الفنون على اختلافها من رسم، وشعر، وكتابة، وموسيقى.

ونتيجة لذلك، فإن الرواية التقليدية فى شكلها المألوف، فى الأدب العالمى، لم تعد شكلا أدبيا قادرا على التلاؤم مع الظروف الحضارية الجديدة، بما كانت تتعامل به خصوصا مع الشخصية؛ وذلك على أساس أنها كائن حى حقيقى ينتمى إلى التاريخ؛ ولاسيما فيما يعود إلى طبيعة رؤية الرواية إلى العالم. إن أهوال تلك الحرب الفظيعة أفضت، بشكل مباشر، إلى التفكير فى ابتكار شكل جديد للكتابة الأدبية بعامة، وللرواية بخاصة.

وإذن، فهل يعقل أن تطحن تلك الحرب المهولة معظم أرجاء العالم ثم لا يكون لها أثر مباشر فى تطور مسار الفنون والآداب، وفى تغيير طبيعة الرؤية إلى الكون بوجه عام؟

2. الحرب التحريرية الجزائرية:

لا ينازع أحد فى أن ميلاد الرواية الجديدة كان بفرنسا. وكما كان الأدب

أسس البناء السردى فى الرواية الجديدة

المقارن ولد فى فرنسا أيضا، فإن الرواية الجديدة مثلها مثله على حد سواء. وإذا كانت ألمانيا اشتهرت بالمذاهب الفلسفية، والنزعات الفكرية العقلانية؛ فإن فرنسا عرفت بالمذاهب الأدبية على اختلافها. ولا نكاد نستثني من ذلك إلا الرومنسية. وكان لها فى ذلك اليد الطولى ابتداء من النزعة الإنسانية إلى النزعات الجديدة التالية لها مثل الكلاسية، والرومنسية (التي عرفتها عن طريق الأدبين الإنجليزي والألماني)، والواقعية، والرمزية، والسريالية؛ وما نشأ عن ذلك، آخر الأمر، من نزعات عبثية، كنزعة صمويل بيكيت فى كتاباته الإبداعية (مع العلم أن بيكيت غير فرنسي الميلاد)، وكالبنوية، وحركة التحليل السيماءوي، والتقويضية (التفكيكية) على الرغم من أن هذه النزعة فلسفية فكرية حضارية قبل أن تكون أدبية.

وقد اقترن ميلاد الرواية الجديدة بحرب التحرير الجزائرية باعتراف من بعض الكتاب الفرنسيين أنفسهم، حيث يؤكد هذه الحقيقة الناقد الفرنسي ريمون جان فيقرر أن «ميلاد الرواية الجديدة صادف حرب التحرير في الجزائر»⁽⁵⁾. ذلك لأن هذه الحرب الضروس هزت الشعب الفرنسي هزا عنيفا، كما كانت هزيمة معركة ديان بيان فو في الفيتنام هزته قبل ذلك بزمن قصير؛ كما هزت عقول المفكرين الفرنسيين فبدا ذلك جليا فى كتابات كثير منهم، مما ظهر فى تلك الفترة المضطربة من تاريخ فرنسا، إذ ما لا يقل عن ثلاث روايات جديدة ظهرت فى تلك الأثناء لناطالي صاروط (Nathalie Sarraute)، وهي: (1953) le Planétarium؛ (1959) la Jalousie؛ (1957) Dans le labyrinthe؛ (1959) l'Année dernière à Marienbad؛ (1961) Instantanés, nouvelles, (1962). وذلك على الرغم من أن العنوان الأخير يمثل مجموعة قصصية، لا رواية جديدة.

كما أن أجراً الكتابات النقدية وأكثرها جدة، وأبعدها تأثيرا فى النقد الغربى ظهرت خلال هذه الفترة، ومنها خصوصا: «الكتابة فى الدرجة الصفر» (le Degré zéro de l'écriture)، وكثيرا من المقالات التي نشرت فيما بعد فى كتاب مستقل تحت عنوان «مقالات نقدية» (Essais critiques) لرولان بارط (Roland Barthes)، و«عصر الشك» (L'Er du soupçon) لناطالي صاروط.

فهذه الثلاثةُ الكتبُ من مصادر الحداثة الأدبية فى فرنسا؛ وقد صدر كتابان منها أثناء فترة حرب التحرير الجزائرية.

3. استكشاف السلاح الذري:

إن الأمريكيين حين أذنوا لأنفسهم بضرب مدينتين يابانيتين بقنبلتين ذريتين، عملوا، حتما، على نسف كل القيم الأخلاقية والإنسانية والسماوية جميعا، وفتحوا على الإنسانية المتهمة بابا من الشر لن يوصد أبدا؛ وسيلوح كل حاكم شرير، وكل جبار عنيد؛ باستعمال مثل هذا السلاح إن كان يمتلكه. إن الإنسان المتحضر، وأعتقد الإنسان المتهمج أيضا، ليسمئز ويُلَم عليه الذعر المذهل كلما قرأ، أو سمع، أنباء هذه الفعلية الفعلاء؛ وقد يتردد العقل فى تصديقها؛ لهولها وشراستها. وربما ستعدها الأجيال الصاعدة، إن قدر لهذه الحياة أن تستمر، مجرد أسطورة من الأساطير. وإن الإنسان، فى الغرب والشرق، ليحس اليوم التهديد الذى يساوره، ليلَه ونهاره، ويملاُ عليه حياته قلقا وخوفا، وتشاؤما ويأسا. إن هذا السلاح المدمر، إن لم يُتَلَف (ولا نرى أملا فى إتلافه؛ لأن إتلافه يعنى استواء الصغار مع الكبار؛ وذلك أمر مستحيل، وشأن بعيد)؛ فربما استعمل مستقبلا فى حرب جنونية لا ندري مَنْ يشنها على مَنْ، من المجانين الذين يحكمون هذا الكوكب؛ وحينئذ سيدمر كل شيء على هذه الأرض.

إن أى كاتب مفكر حين يذكر هذا السلاح المخبأ لفعل الشر وتبليت الدمار، وتخريب الأرض، ليُصاب بالذهول، والغثيان النفسى، ويغتدى مرتابا فى قيمة هذه الحياة التى أصبح استمرار بقائها مرهونا بتعقل من يمتلكون هذا السلاح، أو جنونهم. مع ما نعلم من أن الذين يمتلكون هذا السلاح الجهنمي هم قوم يستحلون شرب الخمر؛ وإنا لا نأمن أن يبالغ أحد هؤلاء المالكين لهذا السلاح فى احتساء الراح فيفقد عقله، ويأمر بإطلاق الصواريخ الحاملة للرؤوس النووية فتحترق الأرض والسماء وينتهي كل شيء من على هذه الأرض فى لحظة واحدة، ومن يستطيع أن يثبت للناس عكس ما ندعي، فيطمئنتهم على حياتهم وأرضهم من جنون هؤلاء الناس، وغطرستهم، وإمكان غدرهم بالإنسانية؟

أفلا يكون لهذا العامل الرهيب أثر فى إنشاء الرواية الجديدة التى تقوم فلسفتها الأدبية على نبذ القيم، والكفر بالزمان، والتكرار للتاريخ، والاستسلام

إلى العبث والقلق والتشاؤم؟

4. غزو الفضاء:

ويحل عام واحد وستين وتسعمائة وألف فيغزو السوفيياتي يوري غاغارين (Iouri Gagarine) (1934 - 1968) الفضاء الخارجي، لأول مرة في التاريخ، فيدور من حول الأرض في مركبته الفضائية العجيبة تحت إعجاب العالم المتحضر وانبهاره معا. ولا تمضي إلا أعوام قليلة على هذا الحدث المثير حتى تنزل مركبة أمريكية مسكونة على سطح القمر برفق، ويشاهد العالم كله الإنسان وهو يتواثب، بفعل انعدام الجاذبية، على سطح القمر البئيس. لقد قضت هذه الرحلة الفضائية على أخيلة الشعراء المساكين فأذهبت نصف الشعر. فقد تبين لعامة الناس أن ذلك القمر البديع الذي كان يؤنسهم وينير عليهم، في ليال معينة من الشهر، مات حين داسته أقدام الناس؛ ولم يعد ذلك القمر المنير الوديع البديع. لقد مات القمر، ومات معه الشعر؛ واضطرب له الخيال اضطرابا شديدا دون أن تفيد الإنسانية أي خير من وراء تلك الرحلة المشؤومة. ولو وزعت الأموال التي أنفقت على تهيئة تلك المركبة وإرسالها مسكونة إلى ما كان يسمى القمر على فقراء العالم لكان ذلك خيرا لهم. لقد مات قمر الشعر، ووُلد مكانه قمر أمريكي أجرد أجذب، لا ماء فيه ولا هواء ولا حياة.

إن كل تلك الأحداث المهولة كانت، بلاريب، وراء نشأة الرواية الجديدة في ثوبها القشيب، وشكلها المثير، وعبثيتها الحيرى التي هي، في الحقيقة، بمنزلة مرآة للإنسان المعاصر في أهوائه وتشاؤمه وتمزقه وإلحاده وقلقه وخوفه وشقائه؛ وذلك على الرغم من أن الرواية الجديدة تربأ بنفسها عن أن تصور الطباع، أو تكون مرآة مجلوة للمجتمع التي تكتب له؛ كما كانت نظيرتها الرواية التقليدية، في العهد الواقع بين بالزاك (1850 - 1799) (Honoré de Balzac)، وإميل زولا (Emile Zola) (1902 - 1840)؛ حيث كان بالزاك يرى، كما ورد بعض ذلك في مقدمة إحدى أشهر رواياته - التي بلغت تسعين رواية: «الكوميديا الإنسانية» (la Comédie humaine) (1842) : بأن المجتمع الفرنسي بمنزلة المؤرخ للأفكار والطباع والقيم؛ وأنه، هو، لا يعدو كونه سكرتيرا لدى هذا المؤرخ⁽⁶⁾ يكتب له، ويسجل كل ما يملئ عليه. إن ميل الروائيين الجدد إلى إلحاق الأذى بالشخصية الروائية ومضايقتها

داخل النص السردى تبلى؁ فى بعض الأطوار؁ حد الاضطهاد؛ ثم ميلهم إلى النزعة الأسطورية فى تفسير بعض القيم أو تحليلها؁ وفى تقديم بعض الشخصيات أو رسمها؛ ثم ميلهم إلى تمزيق الحكمة الروائية؁ كما كانت تعرف فى صورتها التقليدية؁ والاستغناء عنها؁ فى كثير من الأطوار؁ والاجتزاء بخطط واه من النسج الروائى الممزق؛ ثم جنوحهم لتدمير التركيب الزمانية التى ألفها قراء الروايات؁ واستبدالها بـ «ألواح» زمنية قابلة للتغير؁ قادرة على التقدم والتأخر (بالإضافة إلى التقنيات الأخرى التى تكتب عبرها الرواية الجديدة...) : إنما يمثل؁ فى الحقيقة؁ خيبة الأمل التى يمنى بها الإنسان المعاصر فى وجوده الذى يتنازعه الموت والحرب؁ ويعصف به؁ نتيجة لذلك؁ القلق والخوف واليأس.

ولعل الواقعية الأسطورية التى نلحظها؁ فى كثير من الأعمال الروائية الجديدة؁ أن تعنى أسطورية الواقع المعيش؁ كما تعنى السخط على هذا الوجود ذاته. وهذه الأسطورية التى نتحدث عنها ليست صوفية؛ ترفض الحياة الدنيا؁ وتزهد فيها زهدًا؁ وترغب عنها رغبةً؛ وإنما هى أسطورية ترفض الصوفية؁ وتحب الحياة وتهواها؁ ولكنها؁ مع ذلك؁ تقلق فيها؁ وتضيق بها ضيقًا. تحبها وتكرهها؁ وتبنيها وتهوؤها؁ تؤمن بها؁ ثم تشكك فى قيمتها. من أجل ذلك كله؁ اغتدت تعامل الإنسان؁ الشخصية الروائية المصنوعة من ورق (لا الإنسان بهويته الحقيقية؁ ووجوده الفيزيقي) : كأنه؁ أو كأنها؁ شيء مادي لا غير. فقد يحلو للرواية الجديدة أن «تُحيي» الإنسان؁ أو تؤنس الحيوان؁ أو تشيئ الكائن الحى : دون شفقة ولا رحمة. ذلك لأن الإنسان؁ فى تصور بعض أولاء الروائيين الجدد؁ ومنهم ناطالى صاروط؁ جسم بلا روح؁ وهو ليس شيئًا غير ما يبدو عليه فى الخارج⁽⁷⁾. فكأن الإنسان فى منظور هذه الرؤية العابثة المتشائمة - الإلحادية - جميعًا؁ لا يعدو كونه آلة ميكانيكية. ونحن لا نريد أن نتورط فى مناقشة الفلسفة التى تقوم عليها هذه النزعة المادية : مخافة أن يعدو هذا الفصل طوره.

وبعيد ريمون جان ظهور جنس الرواية الجديدة فى الأعوام الخمسين؁ فى فرنسا؁ إلى ما يشاكه المصادفة؁ أو العناية اللطيفة : حيث إنه لولا وجود ناشر ناشئ هو جيرون لندون الذى أتيح له أن يقوم على رأس إدارة دار نشر باريسية اغتدت؁ فيما بعد؁ عالمية الشهرة؁ وهى : «دار منتصف

الليل» (Edition de Minuit) ؛ ولولا صفات الشجاعة الأدبية التي كان يتحلى بها، وقبوله نشر بعض الروايات «الشاذة» التي قُدمت إليه؛ لما كانت الرواية الجديدة وُجدت على وجه الإطلاق⁽⁸⁾؛ ولما قامت لها قائمة؛ إذ لا أحد كان يمكن أن يغامر، في تلك الظروف، بنشر ما أقدم على نشره جيرون لندون. وقد يبدو مبالغاً في هذا الرأي إلى حد ما، أو إلى حد بعيد؛ إذ يصعب ربط ميلاد حركة أدبية كبيرة بشخص ما وحده؛ فلو لم يكن صاحب دار منتصف الليل؛ لكان يجوز أن يكون شخص آخر، أو ربما أشخاص آخرون، يحترفون النشر، ويشجعون هذا اللون من الأدب السردى الجديد الذي كانت له طلائع جادة من قبل في الكتابات الروائية الأمريكية والفرنسية معا، كما سنرى. لكن، ربما، جيرون لندون، كانت له اليد الطولى في الإسراع بنشر بعض هذا النوع الروائي، وإتاحة الفرصة للقراء للاطلاع عليه؛ وذلك على الرغم من أن المقبلين على قراءة الرواية الجديدة كانوا قليلي العدد أول الأمر؛ ولكنهم لم يلبثوا أن تكاثروا نسبياً؛ ذلك لأن عدد النسخ الذي كان يُطبع من الروايات التقليدية الشهيرة، كان يجاوز ثلاثمائة ألف نسخة لكل عنوان رواية⁽⁹⁾. ولا يخفى ألأن روب قريي خيبة الأمل في قلة عدد القراء المقبلين على الرواية الجديدة؛ حين يعترف بأن رواياته، إبان ظهورها، لم يستقبلها القراء استقبالا حسنا، بل استُقبلت بشيء من الصمت والبرّد⁽¹⁰⁾.

ولكن نزع التجديد، تعايش، حتما، كل فن راق، وكل أديب كبير، وكل جنس أدبي معروف لدى الناس؛ فليس معنى ذلك أن محاولة التجديد لم تكن من قبل، في جنس الرواية؛ ولكن معناه أن بعض أولاء الكتاب الغربيين ساعدتهم عوامل تاريخية وحضارية وجغرافية، فجاءوا يجددون على نحو مثير للانتباه. وقد ظلت فكرة التجديد والتفرد تراود معظم الكتاب والشعراء الذين يرغبون في الظهور بمظهر التميز الفني والأدبي. وهي بعينها التي يعبر عنها فيليب صولير (ولد سنة 1936) حين أجاب عن سؤال وجهه إليه أحد المحققين، بأنه كان يحلم «بكتابة كتاب ذي شأن عظيم؛ يخرج عن نطاق التصنيف، لا يتفق مع أي شكل محدد؛ بحيث يكون رواية، وشعرا، ونقدا، في الوقت ذاته»⁽¹¹⁾.

ثانيا: حول مصطلح «الرواية الجديدة»، وطلانها:

يذهب ريمون جان إلى أن صفة «الجديدة» التي توصف بها الرواية، أو صنف من الرواية على الأصح؛ في الوقت الراهن، ليست، في الحقيقة، لا أفضل ولا أسوأ من الوصف الآخر. والوصف الآخر، هنا، هو «التقليدية»؛ أي الرواية التقليدية⁽¹²⁾. ويقرر الكاتب هذا الرأي بناء على حتمية لم تكد تخطئ أي أدب، من الآداب الإنسانية الكبرى، في أوج ازدهاره وتطوره وإقباله على الإبداع الخلاق؛ وهي أن كل أدب، من الوجهة التاريخية، له قديم وجديد. وكل قديم كان جديدا في عهده، وكل جديد سيصبح حتما، يوما ما، قديما. ويضرب لذلك مثلا بيروست مارسيل (1871 - 1922) الذي كان روائيا جديدا بالقياس إلى ستاندال (1783 - 1842).

وهذا الرأي نفسه كان قرره ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم منذ زهاء أحد عشر قرنا حين قال: « وجعل [الله] كل قديم حديثا في عصره (...): فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يُعدون محدثين (...): ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعده العهد منهم؛ وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا، كالخريمي، والعتابي، والحسن بن هانئ وأشباههم»⁽¹³⁾. فالنقد العربي، كما نلاحظ، كان اهتدى إلى هذه المسألة منذ قرون بعيدة؛ إذ كل قديم كان في عهده جديدا، حتى إذا مضى عليه شيء كثير أو قليل من الزمن اغتدى قديما.

بيد أن رأي ريمون جان لا يعدم بعض الميل إلى الرواية التقليدية؛ من حيث يحاول اعتبار حركة الرواية الجديدة ظاهرة أدبية طبيعية لا تحمل في طياتها شيئا من الثورة. والحقيقة هي غير ذلك. فالرواية الجامحة هي ثورة جامحة على تقاليد الرواية المعروفة، أو قواعد الرواية التقليدية التي يمثلها بالزاك وزولا وموباسا (Mopassant) وطولسوطوي (1828 - 1910)، ومارسيل بروسست (Marcel Proust) على الرغم من أن كثيرا من هؤلاء حاولوا التجديد في عالم الرواية بأخيلتهم الرحبية على نحو، أو على آخر؛ كل في مُتَجَهه الفني والفلسفي والأيدولوجي. ولكن هذا التجديد ظل خجولا لا يكاد يبين عن شكله في كتابات هؤلاء، فلم يرق إلى مستوى الثورة على الأشكال القديمة ورفضها صراحة.

ويمكن أن نلمح أمارات الثورية في الكتابة الروائية في رواية «مدام

أسس البناء السردى فى الرواية الجديدة

بوفاري» (Madame Bovary, 1857) لفلوبير (Gustave Flaubert) (1821 - 1880)، الذي اجتهد فى أن يعطى النزعة الواقعية مدلولاً محسوساً ينعكس على الوصف، وعلى رسم الشخصيات، ولا سيما شخصية بوفاري المركزية. وتتجلى براعة فلوبيير، فى هذه الرواية، خصوصاً، فى واقعية التحليل، وفى صرامة اللغة. بيد أن فلوبيير على الرغم من أنه أعطى، أو حاول أن يعطى، فى روايته هذه خصوصاً، صورة موضوعية للحقيقة؛ فإنه لم يستطع الإفلات من أناقة الأسلوب التى ربما كانت تثقل لغة روايته؛ كما لم يستطع الإفلات من بعض السمات الموروثة عن الخيال الرومنطيكي⁽¹⁴⁾. ولكن هل كان أسلوبه أنيقاً، أم كان صارماً؟ وهل الأسلوب الرفيع محرم فى كتابة الرواية؟ وإذن، فكيف يمكن أن نطلق على الرواية أدباً إذا لم يكن أسلوبها شعرياً، على نحو أو على آخر؟ إن هذه الإشكالية تحتاج إلى نقاش معمق لكي تتطور؛ لأنها تحمل مغالطات مزعجة فى النقد العالمى، وبالتالي فى النقد العربى المعاصر الذى يؤثر للرواية أن تكون ذات أسلوب هزيل، تجنباً لما يسمى الأسلوب الأنيق.

وحين جاء أندري جيد (André Gide) (1869 - 1951) حاول أن يعطى للرواية دفعة جديدة؛ وذلك تحت تأثير روائع دوستويفسكي (Fedor Dostoevski) (1821 - 1881)؛ ولكنه، هو أيضاً، لم يستطع أن يمرق بالرواية عن إطارها الإنسانى التقليدى العام. ومما حاول جيد أن يأتي به من جديد فى كتاباته الروائية، أنه رفض أن يكون للشخصية «حالة مدنية» (أي اسم شخصى، ولقب عائلي، وشجرة قبلية، أو بشرية ينتمي إليها)، وملابس يرتديها، وعلامات مميزة تجعله بطلاً مستميراً على مذهب النقاد التقليديين الذين كانوا يرون بأن أساس الرواية الجيدة؛ ومن هؤلاء أرنولد بينيت؛ إنما يكمن فى بناء الشخصية، ولا شيء بعد ذلك⁽¹⁵⁾.

ويبدو أن فلوبيير تأثر إلى حد كبير ببالزاك (1799 - 1850) الذى كان ملأً الدنيا برواياته التى بلغت عدداً ضخماً، والتى اشتملت فى مجموعها على زهاء ألفي شخصية تمثل نماذج مختلفة من المجتمع الفرنسى، فى النصف الأول من القرن التاسع عشر.

ونحن حين نتحدث عن التجديد وملاحه لدى أندري جيد؛ فإنما نعني عمله الكبير المعروف تحت عنوان مزيفو العملة (les Faux-Monnayeurs)⁽¹⁶⁾.

وقد قُرنَ جيد فى هذا العمل البديع الذى ظهر عام 1926 بجيمس جويس؛ كما عُد عمله «انفجارا لبنيات جنس الرواية»⁽¹⁷⁾، وأصلا من أصول الرواية الجديدة التى ظهرت فى منتصف القرن العشرين. وإذن، فبفضل المشكلات الجديدة التى أدخلها على الكتابة الروائية فى هذا العمل المتميز، ومنها ما نطلق عليه نحن مصطلح «المناجاة». وذلك مقابل المصطلح الغربى (Le monologue intérieur)؛ اغتدت هذه الرواية كأنها مرآة ذات وجوه متعددة. إن من المؤكد أن هذه الرواية تشكّل بداية «عصر الشك» الذى تحدثت عنه ناطالى صارووط من بعد ذلك بزهاء ثلاثين عاما.

إن رواية «مزيفو العملة»، يضاف إليها أعمال جيمس جويس (James Joyce) الإيرلندي الجنسية (1882 - 1941) ولاسيما روايته الكبيرة «إيليس» (Ulysses)، يجب أن يكون لهما أثر قوي فى مسار التحولات الكبرى التى طرأت على الرواية العالمية لدى منتصف القرن العشرين، كما أسلفنا القول. ذلك بأن تأثير جويس فى تقنيات الكتابة الروائية خلال هذا القرن كان كبيرا حقا. ولقد أجهد كثير من الروائيين فى العالم أنفسهم كيما يكتبوا على طريقته⁽¹⁹⁾. ولكن قلة قليلة، فى حقيقة الأمر، من كبار الروائيين، هم الذين أفلحوا فى كتابة أدب روائى على طريقة تيار الوعي، ومنهم وليم فولكنير (William Faulkner) (1897 - 1962) جائزة نوبل فى الآداب، (1949)⁽²⁰⁾. ونعود إلى أندري جيد وروايته المذكورة آنفا، والتى نزعّم أنها، ربما، كانت من أهم الأعمال الروائية التى كان لها تأثير كبير فى نشأة الرواية الجديدة فيما بعد. وقد يكون من العسير التحدث عن الأدب الروائى، فى القرن العشرين، فى العالم، دون المعاج على رواية «مزيفو العملة»⁽²¹⁾.

أما مارسيل بروست (1871 - 1922) فقد حاول، جهده، تحويل مسار الرواية فى كثير من أصولها العامة. ويكاد النقاد يجمعون على أن هذا التحول تاريخي؛ ويتمثل فى روايته الشهيرة «بحثا عن الزمن الضائع» (A la recherche du temps perdu). وكأن هذه الرواية تمثل صرخة ألم وهم؛ فإنما الحياة تذبيل للجسم، وليس الإنسان فيها استمرارية ولكنه انقطاع؛ والذاكرة الخائنة ما أكثر ما تشوه الأشياء حين تحاول استعراض وجوده. فالإنسان هو الكائن الذى لا يستطيع أن يمرق من دائرة نفسه، وقد يكون كاذبا من يحاول إثبات عكس هذا⁽²²⁾.

أسس البناء السردى فى الرواية الجديدة

ومما أضاف بروس، ومعه جويس، إلى مفهوم الرواية وتقنياتها معا؛ أنهما نفيا عنها أن تكون مجرد شكل مرتجل للحياة المقدمة في صورة فن، أو تكون مجرد حقيقة متحولة في صورة شعرية⁽²³⁾، وقد اعتُبرت رواية بروس - «بحثا عن الزمن الضائع» - تحولا عميقا، مثلها مثل «مزيفو العملة»، و«إيليس»، في مسار جنس الرواية على المستوى العالمى.

ثالثا: ملامح الجدة لدى كافكا:

لقد برزت ملامح ثورية كثيرة في الأعمال الروائية لفرانز كافكا (Franz Kafka) (1883 - 1924)؛ وهو الكاتب التشيكى الجنسية، الألمانى اللغة، الذى طالعنا بأعمال روائية تمثل نزعة التجديد والتثوير؛ ولا سيما ما يتمحضر لرسم ملامح الشخصيات... وربما يمثل شيئا من ذلك، أو كله، روايته الشهيرة «القصر» (le Château) وتمتاز نظرة كافكا إلى الحياة باليأس الناشئ عن عبثية الوجود. ولعل من أجل ذلك نجد كثيرا من كتاباته يتسم بالغموض القاتم، والضبابية الصفيقة. أليس هو الذى يقول: «إنى أكتب بخلاف ما أتحدث، وأتحدث على خلاف ما أفكر، وأفكر على خلاف ما ينبغى لي أن أفكر؛ وهكذا دواليك إلى أبعد أبعاد الظلمات»⁽²⁴⁾؟ وقد أثار كافكا الذى لم يُعترف بقيمته ومكانته الأدبيتين إلا بعد مماته، ألغازا ملفزة من الحياة والكون؛ ولكنه لم يستطع إعطاء أي حل للألغاز التى طرحها في كتاباته⁽²⁵⁾. وتتسم كتابات كافكا الروائية، فيما قد يُعد ثورة في عالم الرواية؛ بالعمق والنضج والسمو والدسامة الفكرية معا. وقد حاول الكاتب أن يجرد الشخصية من خصائصها المدنية: من اسم، ولقب، وطول، وقصر، وعرض، ولون... كما يمثل ذلك في رمز الكاف (K) الذى رمز به للشخصية المركزية في روايته «القصر»؛ حيث إن هذا الرمز لا ينبغى له أن يعنى، في ظاهر القراءة، شيئا كثيرا؛ ولا سيما إذا قورنت شخصية (ك) بشخصية «الأب غوريو» (le Père Goriot) لبالزاك، أو «الإخوة كارامازوف» (les Frères Karamazov) ليفيودور دوستوفسكي، حيث إن كافكا، في روايته «القصر»، كما لاحظ بعض ذلك ألان روب - قريي، اجتزأ بمنح شخصيته المركزية علامة (ك) التى كانت هي الاسم، والحقيقة أن هذا الكاف، أو هذه العلامة الكافية، لا يملك شيئا: فلا أسرة له، ولا وجه...⁽²⁶⁾. وربما كانت

هذه الكاف ترمز، من بعض الوجوه حسيما نفترض نحن، على الأقل، لكافكا نفسه؛ ولكن بتغيير الملامح والتعمية عليها... أو ليست هذه الكاف / الرمز/ هي الحرف الأول من اسم كافكا؟.

وأيا كان الشأن، فإن إطلاق حرف واحد على شخصية روائية، أمرٌ على ما يبدو لنا الآن فيه من بساطة، فإنه لم يُسَقَّ إليه؛ من أجل ذلك يعده معظم منظري الرواية الغربيين أنه ثورة حقيقية على التقاليد التي كانت تهيمن على الرواية وبنائها، ورسم ملامح شخصياتها.

وعلى الرغم من هذه الثورة، التي تظل نسبية على كل حال، والتي تطبع أعمال كافكا الروائية بعامة، ورواية «القصر» بخاصة؛ فإننا نجد ناطالي صاروط تكتب في عام واحد وسبعين وتسعمائة وألف بباريس، في ندوة الرواية الجديدة، بأنها كانت تصاب بالانقباض حين تفتح رواية لكافكا⁽²⁷⁾. وترغم صاروط أنها حين أمسكت برواية «القصر» عام ثلاثة وثلاثين وتسعمائة وألف لم تستطع أن تمضي في قراءتها، واستقلت حوارها الدائر بين (ك) الذي «صرخ قائلاً»، وبين وبارنابي الذي «أجاب»: «استثقالا شديدا؛ ولم تستطع أن تمضي في قراءتها؛ بل أعادتها إلى صديقتها التي كانت أعارتها إياها»⁽²⁸⁾.

ويبدو هذا الرأي شديد التحامل على كافكا، وربما أرسلت صاروط هذا الحكم من موقع وطني لغوي متعصب؛ وإلا فمن يجرؤ على اتهام كافكا بالحرمان في الكتابة الروائية، فيقع الاشمئزاز والنفور من قراءة كتابته؟ إلا أن يكون ذوق ناطالي صاروط، في ذلك العام الذي ذكرت أن صديقة لها أعارتها فيه رواية «القصر» لم يكن قد استوى في تذوق روائع الأدب العالمي، فنعم. إن كتابة الرواية الجديدة، أو الشعر الجديد؛ لا ينبغي أن ينشأ عن قراءتهما شيء من النفور لدى القارئ المحترف الذي يجب أن يعرف كيف يحاول تذوق روائع الأدب العالمي التي تظل، إلى يومنا هذا، كلاسيكية، لا جديدة، على كل حال، وإلا فما هذا النفور الذي أصاب ناطالي صاروط فعزفت عن قراءة «القصر» التي تعد، باتفاق معظم النقاد العالميين، من أروع روائع كافكا من وجهة، وأنها ضربت في تجديد الكتابة الروائية وتثوير طرائقها بسهم وافر من وجهة أخرى؟

وأيا كان الشأن، فإن مثل هذا الرأي يبرز مدى التباعد الذي يباعد فيما

أسس البناء السردى فى الرواية الجديدة

بين الروائيين «التقليديين» (ولو كان الأمر يتمحز لكافكا المجدد وعظمة قصره)؛ والروائيين «الجُدُد» الذين ثاروا ثورة عارمة على كل شيء فى الرواية التقليدية البناء. ذلك لأن الحوار المستخدم فى الكتابة الروائية التقليدية هو مستبشع مستسمح لدى عمالقة الرواية الجديدة؛ ولو كان ذلك الحوار بين شخصيتين من شخصيات كافكا الثائر؛ حيث إن بناء الشخصية، فى الرواية الجديدة، منعدمٌ أو بالمنعدم؛ بحيث تذوب ملامح الشخصية بين مجاهل النص الذي تكتنفه ضبابية كثيفة تلازمه ولا تتصل عنه. ولعل العوامل التاريخية والحضارية التي أومأنا إلى بعضها، فى هذا الفصل، هي التي باعدت الشقة بين روائيي الأمس، وروائيي اليوم؛ أو قل: بين روائيي التقليد، وروائيي الثورة على التقليد.

والحقيقة، كما تعترف ببعض ذلك ناطالي صارووط ذاتها، فى موطن آخر من كتاباتها، أن أعمال كافكا الروائية التي التقت بالأعمال الروائية الأمريكية الكبيرة، ولا سيما ابتداء من السنوات العشرين من قرننا هذا، أثبتت، لأول مرة، كم هي كثيرة الحقول التي لا تبرح بورا لم تُطَوَّع، وبِكر لم تُفْتَرَع... إنها فتحت أبوابا جديدة من الخيال أمام كتاب الرواية، وأتاحت لهم التخلص، أخيرا، من الحسور الحزين الذي كان يحملهم على اختبار كل شيء عن كثب، فى الوقت الذي كان يحول بينهم وبين رؤية أبعد من مدى أنوفهم⁽²⁹⁾.

بين كافكا ودوستوفسكي

لقد فتح دوستوفسكي الباب على مصراعيه أمام مجال الرواية الأرحب، المجال الذي ليس لآفاقه حدود؛ بينما نجد كافكا يرسم طريق الرواية، أو يحاول إثبات ذلك. وإنه للطريق الطويل، الضيق معا. حقا، إن كافكا لم يدفع بجنس الرواية إلا فى اتجاه واحد؛ ولكنه ذهب فى ذلك إلى أبعد الحدود الممكنة⁽³⁰⁾.

ولقد يقال: إننا نرى شخصيات دوستوفسكي الروائية بشفاقة؛ ولكن هذا الانطباع الذي تبعته فينا شخصياته غير حقيقي؛ وذلك على الرغم من الأوصاف المقتضبة التي يقدمها بها؛ وذلك ابتغاء مرضاة متطلبات زمانه. لقد كان حقا مضطرا إلى ذلك مجبرا عليه⁽³¹⁾. وإن الذي كانت شخصياتُ

دوستويفسكى تطمح إلى أن تُصبحَه؛ هو ما ستكون عليه الشخصيات الروائية أكثر فأكثر، من بعد عهده، ليس باعتبارها شخصيات نموذجية مكونة من لحم ودم وعظام؛ ولكن باعتبارها مجرد «أدوات» دعامية؛ أو حاملة لحالات: (Porteur d'état) كثيرا ما تكون مرتجلة؛ بل كثيرا ما نلحظها في نفوسنا أيضا⁽³²⁾.

وإذا كانت شخصيات دوستويفسكى تبدو طيبة، يقودها الراوية إلى أحضان عالم مفعم بالأخوة، فنلفيها تبحث عن ضرب من التولج المشترك، أو عن اندماج مطلق للنفوس البشرية... فإن جهود شخصيات كافكا تختلف عن ذلك اختلافا كثيرا؛ إنها تنجح للمضي إلى غاية قاصرة وبعيدة في الوقت ذاته⁽³³⁾. ومن البرهانات على بعض ذلك أن (ك) التي اختصرت اسما كاملا لشخصية كبيرة في رواية «القصر» تعني، فيما تعنيه، حرمان الشخصية من الامتيازات التي كانت تتبوؤها لدى الروائيين قبله. وإن ذلك قد لا يعني إلا الأهمية المحدودة التي أعطاها الكاتب كافه هذا، أو كافه هذه؛ فعُدَّت مجرد دعامة من الدعائم التي يقوم عليها عمله الروائي؛ وليس هدفا في حد ذاته كان يريد بلوغه، أو لبانة كان يريد قضاها.

رابعاً: المدرسة الوجودية:

لقد سيطرت المدرسة الوجودية التي كان يتزعمها جان بول سارتر (J.Paule Sartre)، في فرنسا، وربما خارجها أيضا (إذ يعد سارتر أكثر الكتاب الفرنسيين مقروئية خارج فرنسا)؛ زهاء خمسة عشر عاما؛ وذلك ابتداء من ظهور عمله الأدبي الكبير: «الغثيان» (la Nausée) عام ثمانية وثلاثين وتسعمائة وألف إلى ظهور (les Mandarins) لسيمون دي بوفوار - زوجه (Simone de Beauvoir) (1954)⁽³⁴⁾. وقد كانت الأعمال الروائية الكبيرة، في فرنسا، استمرارا لمفهوم الرواية ذات النزعة الإنسانية: أي الرواية التي تمجد الإنسان، وتثقف فيه، وتدافع عنه بما هو قيمة على هذه الأرض. ولكن «الغثيان» لسارتر، كما يزعم ميشال ريموند، كانت كتابا عظيما، بيد أنها لم تعد أن تكون رواية صغيرة. ويعكس مضمون هذه الرواية السارتريّة التي أحدثت ضجة أدبية واسعة، في فرنسا وخارجها، تجربة فلسفية أصيلة؛ كما ينبئ عن استكشاف وجود يكتسح النفس من جميع أقطارها⁽³⁵⁾. وقد

ألفينا، أثناء ذلك، سارتر ينقم من فن الرواية حين يقرر: «إننا حين نحيا، لأشياء يحدث. فالديكور يتغير، والناس يدخلون ويخرجون. وهذا كل ما فى الأمر!»⁽³⁶⁾.

ومن الأفكار التي طرحت فى العمل الساترى المذكور أنه لا يمكن لوجودنا الحقيقي، بأي وجه من الوجوه، أن تجري مجرياته على نحو ما يحدث للوجود فى جنس الرواية. (ولكن هذه الرؤية، فى الحقيقة، لا تنأى كثيرا عن رؤية كل من بروس وجويس التي تنهض على نفي كون الرواية شكلا مرتجلا للحياة المقدمة إلى القارئ فى صورة من الفن جميلة؛ كما تنهض أيضا على نفي كون الرواية حقيقة متحولة فى شكل شعري (La réalité transfigurée en poésie)⁽³⁷⁾. ومن الواضح أن هذه الرؤية تناقض النزعة الواقعية فى الفن؛ وهي التي تنهض على رسم المجتمع كما هو، لا كما يجب أن يكون؛ ومن دون محاولة البحث عن تقديمه فى إطار مثالي؛ وذلك بروح من الموضوعية الكلية؛ بصرف النظر عن ردود الفعل العنيفة التي قد يتلقى بها الجمهور هذا الأدب الواقعي الذي يرسمه كما هو، على الطبيعة السمحة⁽³⁸⁾. أي أن الوجود فى حقيقته الثابتة القائمة، هو شيء يختلف عن الوجود الذي تصوره الأعمال الأدبية بعامة، والأعمال الروائية بخاصة. ويبدو أن سارتر تأثر فى كتابة غثيانه ببعض كتابات كافكا. وقد أجمع النقاد الغربيون على أن هذا العمل ليس رواية ذات تقنيات عالية، كما كنا استشهدنا برأي ميشال ريموند حول كتاب الغثيان منذ قليل، بمقدار ما هو ضرب من حديث عن منهج «حيث إن الرواية (السارد) يستكشف حقيقة واحدة، هي الوجود؛ فيضطر إلى الشك فى كل شيء؛ بما فى ذلك الشك فى نفسه...»⁽³⁹⁾.

ومع ذلك فقد انتهت «الغثيان على بصيص شاحب من الأمل فى أن الفن هو وسيلة للإفلات من الوجود»⁽⁴⁰⁾. وبذلك يمكن أن نتفق مع أحد النقاد الفرنسيين فى أن رواية «الغثيان» «تمثل نهاية الرواية»⁽⁴¹⁾.

بيد أن سارتر سرعان ما عدل عن رأيه، المتمثل فى إمكان العثور على الحل فى النتاج الأدبي الذي ظل يبشر به فى كتابه «الغثيان»؛ وذلك حين دمج روايته الثانية الشهيرة وهي «دروب الحرية» (les Chemins de la liberté) إذ ذهب فى هذا العمل الأدبي الجميل إلى أن الحل للمشكلة الوجودية

يمكن أن يكمنَ فى الالتزام السياسى .

ودون أن نتورط تورطاً فى الحديث عن أعمال سارتر الأخرى، ذات الشهرة العالمية، مثل «الجدار» (le Mur) وهو مجموعة قصصية (1939)، ومسرحية «الذباب» (les Mouches) (1942)؛ فإنه علينا أن نؤمى، فقط، إلى أن سارتر استطاع أن يهز النقد الأدبى فى العالم كله، ويذر بصماته عليه. ومن ذلك أنه كان واحداً من أوائل من لاحظ أنه «إذا كان المؤلف هو الذى يكتب الأثر الأدبى؛ فإن القارئ هو الذى يفسره ويؤوله. ومن دونه يغتدى العمل الإبداعى نسياً منسياً؛ فلا تعرف له قيمة»⁽⁴²⁾.

بقى أن نعرف، آخر الأمر، رأي سارتر فى الرواية الجديدة؛ فقد كان يأبى أن يطلق عليها هذا المصطلح؛ ولكنه كان يؤثر أن يطلق عليها «ضد الرواية» (Anti-roman). وكان يرى بأن «الروايات المضادة (للرواية) تحتفظ بالشكل الظاهر للرواية ومحيطها. فهي، من أجل ذلك، نتاجات خيال تقدم بين أيدينا شخصيات خيالية، وتقص علينا بعض حكاياتهم. ولكنها، ولكيما تخيب الأمل أكثر، نجدها تتكرر الرواية، بواسطة الرواية نفسها؛ وتخربها على مرأى منا، فى الوقت الذى يخيل إلينا أنها تبنيها؛ وتكتب الرواية عن رواية يستحيل أن تكون...»⁽⁴³⁾.

ولكن سارتر يعترف، آخر الأمر، بأن «هذه النتاجات الروائية الغريبة والعسيرة التصنيف لا تدل، فى شيء، على ضعف الجنس الروائى، ولكنها تثبت، فقط، أننا نحيا فى عهد من التأمل؛ وأن الرواية هي بصدد القيام بتأملات حوال نفسها»⁽⁴⁴⁾.

ولا ينبغي أن يخفى رأي سارتر حول الرواية الجديدة؛ فهو، كما نقرأ ما بين السطور، رأي سيئ فيها؛ والعبارات التى استشهدنا بها من كتاباته حول هذا الموضوع تكشف عن خيبته فى هذه الرواية التى لم يستطع هضمها. لكن سارتر لم يرد إنكار الحال السيئة التى آل إليها أمر هذه الرواية، وما اغتدت تتخبط فيه. وربما وقعت الرواية فيما وقعت فيه لأن وسائل التعبير الفنى الجديدة أسهمت فى توسعة الدائرة التى أصبحت الرواية تتيه فيها؛ ومن هذه الوسائل الإذاعة، والتلفزة، وخصوصاً السينما. لكن هذا الافتراض الذى يسوقه ميشال ريموند حجة بين يديه⁽⁴⁵⁾، لا ينبغي له أن يصادف القبول لدى العقل المتأمل؛ ذلك لأن السينما نفسها كثيراً ما تقوم على

الأعمال الروائية؛ ولأن الإذاعة لا تتعارض، هي أيضا، مع الرواية؛ بل ربما ألفيناها تغذوها، وتقدم إليها الطعام الشهي. ولا يقال إلا نحو ذلك في التلفزة التي اغتدت اليوم تقوم على المسلسلات الطويلة التي كثيرا ما تقوم، هي أيضا، على أعمال روائية. فأين العلة الحقيقية إذن؟

على الرغم من أن العثور على هذه العلة، بدقة، مما يعسر على الباحث ويعتاص؛ ولا سيما في مقال عام كهذا الذي نعقده لقضية ذات أذنان طويلة؛ فإننا نحسب أن هذا العصر الذي نحياه اغتدى هو نفسه أزمة مستمرة: سكنا، ومواصلات؛ وفي بعض الأطوار: مواد غذائية في كثير من البلدان الفقيرة أو التي لا تحسن تسيير شؤون بيتها الوطني. فلكل عالم أزمته؛ فإذا كان أحد العالمين الاثنين، أو العوالم المتعددة، يشكو أو يخوف من نفاذ الطاقة، ويضج من التضخم المتصاعد، والبطالة التي لا تفتأ تتفشى في القادرين على العمل؛ فإن العالم الآخر يشكو من نقص في المواد الغذائية، ويخشى أن تطحنه المجاعة، بعد أن باع معادنه وخيراته بأبخس الأثمان للأغنياء، أو سُلِبَت منه بالمجان، على عهد الاستعمار... يضاف إلى كل ذلك تزايد المواليد بشكل جنوني، مما أفضى إلى تفشي المجاعات، والأمراض، وكل المصائب والأهوال؛ مع تناقص المياه، وتضاؤل الأرزاق.

فإذا انضاف إلى هذه العوامل، ما كنا ذكرناه في صدر هذه المقالة، من العوامل الأخرى، اقتنعنا بأن المآل الذي آلت إليه، اليوم الرواية أمرٌ طبيعي إلى حد كبير. إنه زمن التمزق، واليأس، والحروب، والظلم، والغدر، وتطبيق قانون الغاب: القوي يأكل الضعيف، والكبير يدوس الصغير، والصغير لا يحترم الكبير. كأن زمننا هذا أبو الأزمنة في الشر... ليس إلا.

خامسا: المدرسة الروائية الأمريكية:

قد يكون من العسير، وربما من الجحود، أن يحاول محاول معالجة الرواية العالمية المعاصرة دون التوقف وقفة، ولو على هون ما، لدى المدرسة الروائية الأمريكية التي أبدعت كثيرا، وأعطت أعمالا كبيرة للعالم في جنسها؛ ولاسيما فيما يتمحز للتقنيات الجديدة؛ وهي التي تعيننا، هنا والآن، أكثر من سوائها. ولعل أول ما ينبغي أن نلاحظ أن الرواية الأمريكية ازدهرت فيما بعد الحرب العالمية الأولى بفضل طائفة من الروائيين الشباب،

الذين تأثروا بما أفرزته الحرب العالميه الأولى من ويلات وكوارث. ويضاف إلى هذا العامل المركزي استكشافهم العالم الأوروبي عن كثب بفضل تطور المواصلات⁽⁴⁶⁾.

ومما أضافه الروائيون الأمريكيون إلى جنس الرواية من تقنيات الكتابة، وأشكال السرد ؛ طائفة من التقنيات السينمائية التي كانت لا تفتأ جديدة يتنافس مخرجو الأفلام في المزيد من ابتكار طرائق لها لا تكاد تنتهي؛ بحيث يفضي بعضها إلى بعض، ويمسك بعضها بتلابيب بعض. وببعض ذلك أنشأ أقطاب هذه المدرسة الروائية ما أطلقوا عليه: «المدرسة البيهافيريوية» (L'école behavioriste)؛ ويعني هذا الإطلاق «وصف العواطف بوصف السلوك والحركات والمواقف التي قد تبدو، لأول وهلة، دون معنى؛ ولكن انطلاقاً منها، يُدعى القارئ إلى إعادة بناء الشخصية الحقيقية للشخصيات»⁽⁴⁷⁾.

وقد استطاعت هذه الأشكال التقنية أن تغير موقف الكاتب الروائي رأساً على عقب؛ فاضطر إلى التحرر من الذاتية؛ نظرياً على الأقل، بعد أن كان إلى ذلك الحين، يمزج الذاتية بالموضوعية. وهو حتى حين أصبح يرسم عواطفه الخاصة داخل الرواية، فإنما أنشأ يأتي ذلك من الخارج. فكأن الأمر يتمحض لشيء مرئي من ملاحظ أجنبى⁽⁴⁸⁾.

ونجد شيئاً من هذه التقنيات يمثل في أعمال كاتبين أمريكيين عالميين الصيت، وهما أرنست هيمينغواي (Ernest Hemingway) (1898 - 1961) (جائزة نوبل للآداب: 1954)؛ وجون دوص باصوص (John Dos Passos) (1896 - 1970). وكان الناس يتحدثون عن هذه التقنيات على أنها تقنيات «السرد الأمريكية ذات النزعة الموضوعية»⁽⁴⁹⁾.

ونلفي معظم الروايات التي كتبت في تلك الفترة تنتقد مساوئ المجتمع الأمريكي، الذي عرف أزمة اقتصادية خانقة ابتداء من عام تسعة وعشرين وتسعمائة وألف. ويعتقد كثير من النقاد في أوروبا أنه لولا هذه المدرسة الروائية الجريئة لما كان وجود، فيما بعد، للرواية الجديدة. وهي المدرسة التي هاجمت، من جملة ما هاجمته من تقنيات الرواية التقليدية، البنية السردية التقليدية التي تحترم التسلسل الزمني، في صورته الرتيبة، وتقتيد به؛ ففجروا فكرة الزمان والحيز (Le temps et l'espace)؛ وعمدوا

أسس البناء السردى فى الرواية الجديدة

إلى بناء روائى فوري بواسطة الفلاشات المركب بعضها فوق بعض (Flashes justaposés)؛ وبواسطة الصور الآتية من أحياز مختلفة متجاوزة الزمن. لقد اجتهدوا فى تكثيف الحقيقة الكلية فى حيز كتاب.

ومن استكشافات هذه المدرسة الروائية تقنية «المناجاة» (Le monologue intérieur) ومما زاد هذه المدرسة تطورا استكشافات فرويد فى مجال التحليل النفسى مما أفضى إلى طريقة جديدة فى التمكن للشخصية من النماء والحياة بشكل مثير داخل العمل الروائى. وهى طريقة تزعم لنفسها الموضوعية لأنها ترفض التعويل على العواطف فى الوصف والتحليل. أرأيت أن الكاتب يضعنا أمام جريان التفكير، أو تيار الوعي، كما يلتجئ فى فيض اللغة الجوانية (Le langage intérieur)⁽⁵²⁾.

وعلى الرغم من أن هذه الموضوعية التى تدعيها المدرسة البيهافورية، ظلت أساسا أدبية؛ فإنها فتحت مجالا رحيبا أمام سلوك «علمي» يسلكه الروائى بحيث يقوم مقام محايدا؛ متخذا من الموضوعية طريقة له فى تدبيج عمله الروائى؛ وفى التعامل مع شخصيات روايته ومواقفهم، وعواطفهم ولغتهم أيضا. وبمثل ذلك، أتاحت هذه المدرسة للقارئ، أي بواسطة الطريقة التى تشبه عملية جراحية حقيقية تجرى على الشخصية: أن يلاحظ بنفسه، ودون واسطة، تطور الظاهرة المغلقة داخل وعي الشخصية، أو داخل نصف وعيها.

لقد تحررت الرواية فى العالم، بفضل بعض هذه التقنيات الجديدة، من كثير من القيود البلاغية، والديباجة الأسلوبية المبالغ فيها. كما حررتها من كثير من العناصر التى ظلت ترزح تحتها زمنا متطاولا رواية التحليل (Le roman d'analyse)⁽⁵³⁾.

هل الرواية الجديدة مدرسة؟

وبسؤال آخر مناقض: هل الرواية التقليدية مدرسة، فتكون الرواية الجديدة مدرسة مناقضة لها؟ إننا إن تأملنا الأفكار والفلسفات والقيم والتمردات التى حملت الرواية الجديدة لواءها، ودافعت عنها فى الكتابات الكثيرة، والندوات المعقودة فى باريس للرواية الجديدة بعامه أولا⁽⁵⁴⁾، ثم لكل روائى على حدة ثانيا⁽⁵⁵⁾، ثم فى الكتب النقدية الكثيرة التى كتبها روائيون

جُدُّ أمثال آلان روب قريي، وميشال بيطور، وناطالي صاروط؛ مضافا إليها كتب النقاد الجدد أمثال جان ريكاردو، ورولان بارط، وجيرار جينات: نحس بأننا أمام مدرسة روائية كبيرة الشأن؛ لكننا ألفينا رولان بارط يكتب مقالة قصيرة، ولكنها مثيرة عام 1958 بعنوان «لا توجد مدرسة لروب قريي» (Il n'y a pas d'école RobbeGrillet)⁽⁵⁶⁾؛ يزعم فيها أن ليس هناك مدرسة للرواية الجديدة بفرنسا.

ونحن لا نرى رأي بارط، ولا نحسبه كان جادا في تقريره؛ ولعله أن يكون شطحة من شطحاته التي يعبر فيها عن غير ما يعتقد، أو يفكر؛ وإلا فمن العقلاء في فرنسا، أو خارج فرنسا، يعتقد ما اعتقد بارط الذي يزعم أن كتابات الرواية الجديدة لا تمثل مدرسة، وما ينبغي لها... وإن لم تكن كتابات الرواية الجديدة لا تستطيع أن تمثل مدرسة روائية، فأى كتابة ترقى إلى ذلك؟ وهل كتب آلان روب قريي كما كان يكتب بالزاك وزولا وفلوبير، وحتى مارسيل بروسست، وأندرى جيد؛ فنزعم للناس أنه لا يمثل مدرسة، لا هو ولا أصحابه من كتاب الرواية الجديدة؟

ومما يحمل بارط على تجريد آلان روب قريي من مدرسيته الروائية أنه يقيم أعماله على الفلسفة السلبية، بينما هذه السلبية التي تطبع أعماله الروائية لا تلبث أن تستحيل إلى إيجابية؛ وأنه، نتيجة لذلك، لا يمتلك الدرجة الصفر من الشكل⁽⁵⁷⁾.

على حين أن رولان بارط يزعم، في المقالة نفسها، أن ميشال بيطور في روايته الشهيرة «التحوير» (la Modification) يختلف، في كل التفاصيل الفنية والتقنية، عن روب قريي في أعماله، التي يرى بارط أن «الغيرة» (la Jalousie) أفضلها وأرقاها، لأن روب قريي استعمل فيها الرمز. ولم يجرئ إلا ذلك ميشال بيطور في «التحوير» حيث إن فيها عالمن اثنين رامزين: عالم الحرف: ويمثل في السفر من باريس إلى روما بالقطار؛ وعالم المعنى: ويمثل في الوعي القادر على تحوير مشروعه. ويرى بارط أن فن الكتابة، لدى بيطور، ينهض على الرمزية؛ إذ مهما يكن في كتابة بيطور «من أناقة وتعتيم على إجراء كتابته؛ فإن فن بيطور يظل متسما بالرمزية: ذلك لأن السفر يجب أن يعني شيئا ما، المسار الحيزي (الفضائي، باصطلاح غيرنا)، والمسار الزمني، ثم المسار الروحي (أو المتمحض للذاكرة)؛ وهي رموز قادرة على التغيير من

تلك الأناقة والتعظيم»⁽⁵⁸⁾.

ونحن نعتقد أن الكتابة، داخل المدرسة الفنية الواحدة، كثيرا ما تختلف، بل يجب أن تختلف. ففي الاختلاف تكمن دلالة الأشياء. ومن دون اختلاف لا تكون دلالة. وإن الاختلاف الذي يلحظ على كتابة ميشال بيطور لا يعني أنه يستطيع الخروج من جلد الرواية الجديدة؛ مثل كلود سيمون، وناطالي صارووط، ولأن روب قريي نفسه. ولكن لا ينبغي أن يكتب هؤلاء حرفيا؛ فيكون بعضهم جزءا من بعضهم الآخر؛ فتكون تلك المدرسة مدرسة الببغاوات!

وكما أن التماثل يكون انسجاما، فإن التباين، في مثل هذه الأطوار، يكون، هو أيضا، ضربا من الانسجام؛ ذلك لأن الاختلاف الذي يحدث عبر مدرسة روائية واحدة، أو عبر مدرسة نقدية واحدة، لا يعني اختلاف تعارض، ولكنه يعني اختلاف تكامل. إذ لا بيطور زعم يوما ما أنه يكتب ضد الرواية الجديدة، أو خارج إطارها الفني والشكلي، ولا لأن روب قريي ولا أي من جميع كتاب الرواية الجديدة.

وإذن، فنحن نرى أن الرواية تشكل مدرسة أدبية بامتياز، وإن لم تكن هذه الرواية الجديدة مدرسة أدبية، فلا نعتقد أنه يوجد مدرسة أدبية أخرى في العالم، لا قبلها ولا بعدها؛ إذ كانت الرواية الجديدة توفر فيها جميع المعطيات، والعناصر، والإجراءات، والفلسفات، والتمردات، والإنكارات، والرفض (إذا صح أن نجمع لفظ «الرفض»)، وكل ما ألف الناس أن يقرأوه في الكتابة التقليدية في الرواية، والتشكيل الفني الراقي الموظف بوعي فلسفي... فكيف لا تكون، إذن، مدرسة؟ ونحن ليس يعنيها هنا أن تصدر حكم مفاضلة ساذجا؛ فنتعصب للرواية الجديدة على الرواية التقليدية، أو للرواية التقليدية على الرواية الجديدة؛ فإن إصدار مثل هذا الحكم، منا أو من سوائنا، لا يُقعد ولا يقيم، والذين يجازفون في إصدار مثل هذه الأحكام لا نحسبهم ممن وفقهم الله للسداد، وإلا فما يحمل ناقدا من النقاد على ذلك وهو في سعة من أمره؟ الجديد جميل، والقديم جميل. والجديد رديء، والقديم رديء. ويجب أن نستمتع بقراءة الأدب الراقي جديده وغير جديده. وهذا كل ما في الأمر. ولا أمر آخر.

وبعد، فإن الرواية الجديدة، كما يطلق عليها أصحاب منتصف الليل، أو

«ضد الرواية» كما أطلق عليها سارتر عام تسعة وأربعين وتسعمائة وألف: لم تقم طفرة، ولم تثبت دون جذور؛ ولكنها جاءت نتيجة حتمية لعوامل كثيرة: سياسية، وحضارية، وثقافية، وأيديولوجية، واقتصادية أيضا... ولا ينبغي، مهما ادعى أصحاب الرواية الجديدة وأشياها جميعا، من رفض للرواية التقليدية، أو سخرية بتقنياتها؛ إهمال ما كان للمفكرين والروائيين العالميين الذين سبقوهم، من فضل وطول في تمهيدهم لتجديد جلد الرواية وتطويرها . ومن أولئك يمكن أن نذكر طائفة أمثال ماركس، وفرويد، وبروست، وجويس، وكافكا، وبريخت، وجيد، وهيمينغواي، ودوص باصوص، وكامي، وجيد، وسارتر وسوائهم من كبار المفكرين والأدباء الذين هزوا الأدب العالمي هذا عنيفا في القرن العشرين خصوصا، وأثروا في اتجاه مسراه؛ وذلك بتطلعهم إلى عالم حالم أمثل لوظيفة الأدب الروائي ودوره في الحياة: اجتماعيا، وحضاريا، وجماليا .

الشخصية: الماهية / البناء / الإشكالية

الشخصية! هذا العالم المعقد الشديد التركيب، المتباين التنوع... تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتتنوعها ولا لاختلافها من حدود. حاول بالزك أن يجعل من رواياته مرآة تعكس كل طبائع الناس الذين يشكلون المجتمع الذي يكتب له، وعنه، في الوقت ذاته: بما كان فيهم من عيوب، وبما كان فيهم من عواطف، وبما كان في قلوبهم من أحقاد، وبما كان في نفوسهم من شرور، وبما كانوا يكابدونه من آلام وأهوال في حياتهم اليومية التي كانت، ولم تبرح، تفرض وجود كثير من العلاقات. كان الروائي التقليدي يلهث وراء الشخصيات ذات الطبائع الخاصة لكي يبلورها في عمله الروائي؛ فتكون صورة مصغرة للعالم الواقعي. لقد كانوا يعتقدون أنهم قادرون على منافسة المؤرخين الذين يكتبون عن واقع الناس، ووقائعهم أيضاً، من حيث السياسة، ومن حيث الثقافة، ومن حيث الاقتصاد، ومن حيث العلاقات العامة على اختلافها فيما بينهم بما

يكتنفها من حسد وحقد، وطموح وتنافس؛ ولكن فى جفاف الأرقام، وفجاجة الأحداث.

لقد اجتهد الروائي التقليدي فى أن يفيد من التاريخ، فيستند إلى بعض عناصره، ومكوناته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية؛ فيبلورها فى كتابة أدبية مخضلة بالعطر والجمال والأناقة. لكن يبدو أن الرواية التقليدية فشلت فى إقناع قرائها الأذكياء بأن ما يصادفونه فيها من شخصياتها هو أمر مستند إلى الواقع؛ وأن تلك الشخصيات كانت تمثل العالم الخارجي، أو الواقعي، بحق وصدق. لقد أحس القراء بأن الروائيين يخدعونهم، ويكذبون عليهم؛ كما يخدعهم مخرجو الأفلام السينمائية؛ وأدركوا أنها لعبة حقيرة أن يحاول الراشد من الناس خداع راشد مثله.

إن فى الناس الفقيرَ والغني، والقوي والضعيف، والصغير والكبير، والمرأة والرجل، واللئيم والكريم، والشهم والدنيء، والعالم والجاهل، والصادق والكاذب، والسفيه والحليم، والمتشدد والمتسامح... وما لا يحصى من الطباع والخلال... فأرادت الرواية التقليدية، أو الرواية دون وصف، أن تنهض بعبء وصّف هذه النماذج البشرية العجيبة التركيب، والغريبة الأطوار؛ فتعبت وأتعبت، وضلت وأضلت؛ فلم تُفَضْ إلى شيء يذكر.

وكانت المشكلة كلها تمثل فى: هل يكتب الروائي أدبا، أم يكتب تاريخاً؟ وإذا كتب الأدب فكيف سيكون موقفه من التاريخ؟ أو قل: كيف سيكون موقف التاريخ منه؟ وإذا كتب تاريخاً، فهل هو يمتلك الثقافة التاريخية، والمنهج التاريخي، لتسجيل أحداث المجتمع؟ ثم لم يدّعي الروائي، فى الحال الثانية، بما ليس له به علم؛ فيزعم لقرائه أنه يقدم إليهم أشخاصاً لا شخصيات؛ والحال إنه إنما يقدم إليهم شخصيات لا أشخاصاً؛ وما هذا الموقف الذي ورطت الرواية التقليدية البناءَ نفسها فيه، واتخذت موقعها منه؛ بمحاولة الإفلات من مجالها الطبيعي الذي هو الخيال الخالص، والأدبية المحضّة، إلى مجال الواقع الفج الذي هو مجال التاريخ الصارم؟ ولعل هذه الورطة التي وقعت للرواية التقليدية نشأت عنها ورطة أخرى امتدت إلى حقل المصطلح النقدي، حيث ألفينا معظم النقاد العرب المعاصرين يصطنعون مصطلح «شخص»؛ وهم يريدون به إلى الشخصية، ويجمعونه على شخصوص.

والحق أن اشتقاق اللغة العربية يعني من وراء اصطناع تركيب: ش خ ص، وذلك كما نفهم نحن العربية على الأقل، من ضمن ما يعنيه، التعبير عن قيمة حية عاقلة ناطقة. فكأن المعنى إظهار شيء وإخراجه وتمثيله وعكس قيمته... ولا يعني أصل المعنى في اللغات الغربية إلا شيئاً من ذلك؛ إذ إن قولهم: «Personnage» إنما هو تمثيل وإبراز وعكس وإظهار لطبيعة القيمة الحية العاقلة الماثلة في قولهم الآخر «Personne». فالمسألة الدلالية، وقبلها الاشتقاقية في اللغات الغربية محسومة؛ بينما هي في اللغة العربية معرضة لبعض الاضطراب؛ لأننا لو مضينا على تمثيل الدلالة الغربية وفلسفة الاشتقاق في اللغة الفرنسية خصوصاً؛ لكان المصطلح هو «شَخْصَنَة» لا «شخصية»؛ وذلك على أساس أن الشخصية مصدر متعد يدل على تمثيل حالة بنقلها من صورة إلى صورة أخرى.

ذلك، وإنا كنا لاحظنا أن محسن جاسم الموسوي، ولويس عوض، ومصطفى التواتي، وشوقي ضيف، وفاطمة الزهراء سعيد... لا يميزون، تمييزاً واضحاً، بين الشخصية، والشخص، والبطل؛ فيعدونها شيئاً واحداً، ويستريحون⁽¹⁾.

وأياً كان الشأن، فإن المصطلح الذي نستعمله نحن مقابل للمصطلح الغربي «Personnage» هو «شخصية»؛ وذلك على أساس أن المنطق الدلالي للغة العربية الشائعة بين الناس يقتضي أن يكون «الشخص» هو الفرد المسجل في البلدية، والذي له حالة مدنية، والذي يولد فعلاً، ويموت حقاً. بينما إطلاق الشخصية لا يخلو من عمومية المعنى، في اللغة العربية، رُتِبَقي الدلالة فارتأينا تمحيضه، لدى الحديث عن السرديات، للعنصر الأدبي الذي يطفر في العمل السردى ضمن عطاءات اللغة التي يغذوها الخيال للنهوض بالحدث، وللتكفل بدور الصراع داخل هذه اللعبة السردية العجيبة. وتنهض الرواية التقليدية على طائفة من الخصائص والتقنيات والعناصر والمشكلات: كالشخصية، والحبكة، والزمان، والحيز (المكان)، والحدث، واللغة... وتستميز البنية السردية في الرواية التقليدية بالتزام المنطق القائم على تعليل الأشياء وربط بعضها ببعض؛ إذ لا يمكن أن يقع فيها حدث ما، إلا ويجب أن يرتبط بعلة ما، أو بحركة ما، أو بعاطفة ما، أو بهوس ما، أو بمبرر ما، أو بدافع ما... فالشخصية تسخر لإنجاز الحدث الذي

وكل الكاتب إليها إنجازهم. وهي تخضع فى ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجرائاته، وتصوراته وأيديولوجيته: أي فلسفته فى الحياة. وتُعامل الشخصية فى الرواية التقليدية على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي؛ فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، وسكنتها، وسنها، وأهواؤها، وهواجسها، وآمالها، وآلامها، وسعادتها، وشقاوتها...؛ ذلك بأن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر فى أي عمل روائي يكتبه كاتبُ رواية تقليديٍّ (بالزاك ـ إميل زولا ـ نجيب محفوظ...). ويبدو أن العناية الفائقة برسم الشخصية، أو بنائها فى العمل الروائي، كان له ارتباطٌ بهيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية من وجهة، وهيمنة الأيديولوجيا السياسية من وجهة أخرى.

فكأن الشخصية فى الرواية التقليدية كانت هي كل شيء فيها؛ بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها؛ إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية، أو شخصيات تتصارع فيما بينها، داخل العمل السردي. من أجل كل ذلك كنا نلفى كثيرا من الروائيين يركزون كل عبقريتهم وذكاؤهم على رسم ملامح الشخصية، والتهويل من شأنها، والسعي إلى إعطائها دورا ذا شأن خطير تهض به تحت المراقبة الصارمة للروائي التقليدي الذي كان يعرف كل شيء، سلفا، عن شخصيات روايته، وعن أحداثها وزمانها ومكانها...؛ ذلك بأنه هو الذي كان يسوق الحدث من وراء نحو الأمام سوّقا صارما، على أساس أنه يعرف كل شيء عن كل ما كان يريد أن يكتبه.

وكان يمكن مَحَوْرُهُ دراسة رواية، أو تحليلها، على مجرد شخصيتها دون أن يكون ذلك مستسَمَجًا أو مستنكرا. وقد ظل ذلك قائما إلى بداية القرن العشرين. بيد أن الرؤية إلى الشخصية تغيرت؛ فأنشأ الروائيون يجنحون للحد من غلوائها، والإضعاف من سلطانها فى الأعمال الروائية فلم تعد إلا مجرد كائن وزقي بسيط؛ وذلك انطلاقا من نهاية الحرب العالمية الأولى. وكلما تقدم الزمن ازدادت قسوة الروائيين على شخصياتهم. ونتيجة لبعض ذلك، لم يعد ممكنا دراسة الشخصية فى نفسها (على أنها شخص أو فرد)؛ ولكن بدأت الأفكار تتجه إلى دراستها، أو تحليلها، فى إطار دلالي؛ حيث تغتدي الشخصية مجرد عنصر شكلي وتقني للغة الروائية؛ مثلها فى

ذلك مثل الوصف، والسرد، والحوار⁽²⁾، حذو النعل بالنعل. بينما الروائيون الجُدد لم يفتأوا ينادون بضرورة التضييل من شأن الشخصية، والتقليص من دورها عبر النص الروائي إلى أن وجدنا كافكا - أحد المبشرين بجنس روائي جديد - يجتزئ، في روايته «المحاكمة» (Le procès)، بإطلاق مجرد رقم على شخصيته⁽³⁾ (بعد أن كنا رأيناه يطلق على شخصية روايته «القصر»، كما سبق أن بينا ذلك في المقالة الثانية، مجرد حرف)؛ وذلك كيما يحرمها من العاطفة والتفكير والحق في الحياة. ولعل كافكا، ببعض ذلك، يكون قد أعلن القطيعة مع التقاليد التي كانت سائدة في التعامل مع الشخصية وتهذيب ملامحها، وتلميع وجهها حتى تبدو أجمل وأعقل، من الشخص الحقيقي نفسه.

وقد ذهب ناطالي صاروط إلى أن روح السارد البروستي (إضافة إلى مارسيل بروست) موصوفٌ على نحو آنق وأوسم مما يجب حتى يكون صحيحاً! بينما يذهب صمويل بيكيت (Samuel Beckett) إلى أن أسطورة سيزيف (Le mythe de Sisyphe)، التي تمثل ضمير العبث تعالج الأمر بمثالية مفرطة⁽⁴⁾. فلا كاتب له الحق في أن يحمل صورة الحياة بكل معانيها الإنسانية لمجرد شخصية روائية؛ وأسوأ من ذلك أن يكلفها بحمل رسالة⁽⁵⁾. وكذلك اغتدت الرواية في القرن العشرين - «منذ عهد جويس إلى بيكيت سمة على الغياب المطلق للعلاقات الشرعية بين المجتمع وثقافته، وبين نظام الإنتاج، وفكرة الإنسان نفسه»⁽⁶⁾. فهل يعود ذلك إلى عيب في الجنس الروائي؟ أم أن العيب في القارئ الناقد، القارئ الذي استكشف ذلك العيب، في ذلك الجنس الأدبي؟ أم أن هذه المسألة تمثل حكماً نسبياً لا ينبغي له أن يمثل إلا أصحابه، وعلينا أن نذهب إلى اعتبار أن الرواية بخير كثير؟ أي: هل إن هذه الأحكام التي يسوقها النقاد الغربيون بعامه، والنقاد الفرنسيون المعاصرون بخاصة، هي أحكام قطعية مطلقة، أم هي أحكام لا تعدو كونها وجهات نظر اعتقدت أن هذه الشخصيات وقع الانقسام بينها وبين المجتمع الذي تنتمي إليه، كما وقع المروق عن الطموح الإنساني الذي كانت تحاول أن تمثله؟ أي: هل إن هذه الأحكام حقائق لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها، أم إنها مجرد موضة نقدية وشكان ما تنتهي؛ ثم تعقبها موجة أخرى من الموضة النقدية قد تعيد إلى الشخصية

الروائية، ونتيجة لذلك، تعيد إلى الرواية الموصوفة بالتقليدية مكانتها الكبيرة التي كانت تتبوؤها - أثناء القرن التاسع عشر، وطائفة من القرن العشرين - وترهياً فيها شامخة مختالة ؟

ثم ما الفائدة الجمالية، أو الأخلاقية، أو العملية،... من وراء كتابة الرواية الجديدة، عوضاً عن الرواية التقليدية البناء؟ وما الفتح المبين الذي فتحت الرواية التي يصفونها بالجديدة في عالم الأدب؟ وما اللذة الفنية التي كانت تجود بها على القراء؟ ولم تؤدّ الشخصية كل هذا الإيذاء في الرواية الجديدة؟ ألمجرد حب إثبات بعد الأدب عن المجتمع، وتكره للتاريخ، ورفضه القيمة الإنسانية، وتجديفه للحياة نفسها؟ أم لغايات أخرى أسمى وأنبل، أو قل: أدنى وأرذل؟

ويمكن أن نمضي في إلقاء سلسلة طويلة من الأسئلة الحيرى التي من الصعب الإجابة عنها، أو الاتفاق من حول الأجوبة التي تساق حوالها... دون أن ننتهي إلى غاية تُشكر، أو إلى نتيجة تذكر.

ولقد يبدو لنا أن هذه المسألة حضارية قبل أن تكون أدبية، كما كنا لاحظنا بعض ذلك في المقالة الثانية من هذا الكتاب؛ وإلا فإن القارئ قد يستمتع بقراءة أي رواية جميلة، كما قد يتمتع بقراءة أي قصيدة رائعة بغض الطرف عن كونها عمودية، أو قصيدة تفعيلة. فالذي يبحث عنه القارئ في الغالب، وفي جميع الأزمنة والأمكنة، إنما هو الكتابة الأدبية الراقية. إن الذي يريده أي قارئ، حتماً، في الشرق وفي الغرب؛ هو قراءة رواية عظيمة. والسؤال الملغز الذي قد يمضي الزمن متطاولاً ولا نظفر له بجواب، هو: أين هذه الرواية العظيمة؟ وما بال آلاف الروايات التي كتبت في القرون الأخيرة، بينما لا يتحدث النقاد إلا عن زهاء عشر روايات من جميع القارات؟ هذه هي المشكلة الأدبية. فهي تتجسد في هذا أساساً؛ وليس في بناء الشخصية، أو في رسم أو عدم رسم ملامحها، أو في اعتبارها شخصاً مصغراً أو مجرد كائن ورقي مشيئاً، أو إعطائها رقماً أو حرفاً، أو في تشيئتها أو في حيوتها أو في عدم الاعتراف بوجودها على وجه الإطلاق... فأين الرواية العظيمة إذن؟ ذلك هو السؤال الذي نريد عنه جواباً. وأما ما عدا ذلك فتفصيل يهدي به النقاد، وفضول يعدو به العادون في كل واد.

وأياً كان الشأن، فإن الشخصية الروائية لدى بعض النقاد الفرنسيين

المعاصرين؛ «مثلها مثل الشخصية السينمائية؛ أو المسرحية؛ لا تتفصل عن العالم الخيالي الذي تعتزى إليه: بما فيه من أحياء وأشياء. إنه لا يمكن للشخصية أن توجد في ذهننا على أنها كوكب منعزل؛ بل إنها مرتبطة بمنظومة، وبواسطتها، هي وحدها، تعيش فينا بكل أبعادها»⁽⁷⁾.

فكأن الرأي، هنا، ينصرف إلى التعصب للشخصية؛ وإلى أنها جزء من العالم الذي نحياه؛ إما خيرا، وإما شرا. فكأنها مرآة تعكس عصرنا وقيمتنا وآمالنا وآلامنا. بيد أن هذا الرأي كأنه نشاز في الموقف الذي يقفه معظم النقاد الفرنسيين الحداثيين، بل الأمريكيين أيضا؛ وهم الذين يرون أن الشخصية الروائية منفصلة، أو يجب أن تكون منفصلة، عن قيم المجتمع الذي تعتزى إليه، والأشخاص الذين تزعم أنها تمثلهم بصدق، بل بامتياز؛ وأن هناك خديعة كان الروائيون التقليديون يخادعون بها قراءهم، والله خادعهم؛ بل إنها تمثل الخيبة والانفصام، والعزلة والانقطاع. إنها شيء آخر غير الحياة التي نحيا، وغير التفكير الذي نفكر، وغير الحلم الذي نحلم، وغير الألم الذي نتألم... إنها كائن ضائع تائه لا يمثل إلا نفس كاتبه المخادع لقرائه.

لكن يبدو أن هناك من لا يبرح يمنح للشخصية الروائية أهمية كبرى، وييوئها منزلة عظمى في الحياة الاجتماعية والفكرية والجمالية معا؛ ذلك لأن «الشخصية الروائية بحكم قدرتها على حمل الآخرين على تعرية طرف من أنفسهم كان مجهولا إلى ذلك الحين؛ فإنها تكشف لكل واحد من الناس مظهرا من كينونته التي ما كانت لتُكشَفَ فيه لولا الاتصال الذي حدث عبر ذلك الوضع بعينه»⁽⁸⁾.

فكأن دور الشخصية الروائية، في رأي هذين الكاتبين، أنها قادرة على غير ما لا يقدر عليه أي عنصر آخر من المشكّلات السردية، بحيث نلفيها قدرة على تعرية أجزاء منا، نحن الأحياء العقلاء، كانت مجهولة فينا، أو لدينا إن قدرة الشخصية على تقمص الأدوار المختلفة التي يحملها إياها الروائي يجعلها في وضع ممتاز حقا؛ بحيث، بواسطتها، يمكن تعرية أي نقص، وإظهار أي عيب يعيشه أفراد المجتمع، وحين يقرأ الناس تلك الشخصية في رواية من الروايات العظيمة يقتنعون، أو يخادعون أنفسهم أنهم مقتنعون، بأن تلك الشخصية تمثلهم على نحو ما، وربما رأوا أنفسهم

فيها على هون ما .

وكان ذلك هو العصر الذهبي للشخصية الروائية التي تمتعت بكل الامتيازات الفنية التي جعلتها، في كثير من الأطوار، تتفوق على القدرات العقلية والبدنية والعاطفية للشخص نفسه؛ مما يجعل تمثيل بعض أدوار تلك الشخصيات في السينما أمرا عسيرا على الممثلين والممثلات إن ذلك العصر المتوهج لم يعد قائما؛ ذلك أن الروائيين الجدد حملوا معاولهم وبدأوا يهرون الصروح الجميلة التي كانت الشخصية الروائية تتربع فيها . وقد بدأت أمارات الأداة تلحقها منذ أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها؛ والآية على ذلك أننا نلفي أندري جيد يصرح في شيء من الثقة والصرامة جميعا: علينا زم الحقائق لمجرد أن يغتدي الأمر متمحضا لشخصية ينهض رَسْمٌ ملامحها على حالة مدنية، ولباس، وكل ما يمثل في السمات التوصيفية⁽⁹⁾ .

وقد كان لرأي أندري جيد (André Gide) (1869 - 1951) حول الشخصية وضرورة الحد من غلوئها، والإخماد من توهجها، والتضييل من عنفوانها: صدى واسعٌ مجرد انتشاره عام خمسة وعشرين وتسعمائة وألف. ولعل ذلك الرأي هو الذي حمل فيرجينيا وولف (Virginia Woolf) (1882 - 1941) على أن تردد رأي أندري جيد نفسه تقريبا، فيما يزعم ميشال زيرافا (Michel Zérafra)، حين ذهب في محاضرة لها ألققتها في عام خمسة وعشرين وتسعمائة وألف إلى رأي مماثل لرأي جيد⁽¹⁰⁾ . وقد عللت ذلك وولف، وهي تدافع عن تصورها للشخصية الروائية وما ينبغي أن تكون عليه، أن العلاقات الاجتماعية والطبقية تغيرت، فاغدت غير ما كانت عليه في عهد فيكتوريا؛ بحيث ا مَحَى كثير من الفوارق مما يعسر إيجاد نوع موحد للشخصية، أو ما يمكن أن يطلق عليه في اللغة الفرنسية: « Le type » ذلك أنه لا أحد، بعد هذه التحولات الكبرى، اغتدى نموذجا في نفسه⁽¹¹⁾ .

وكان جويس وولف يرفضان، كما كان كثير من الكتاب العالمين الآخرين يرفضون، التحديد الاجتماعي والنفسي للشخصية الروائية. وكانوا يرون أن مثل هذا التحديد لم يكن إلا وهما أو خداعا حيث إن واقع فرد وحقيقته لا يتحدد بوضعه، ولا بطبعه، في المجتمع؛ ولكن بطائفة من القيم الثابتة، والتي تنهض، في الغالب، على غير المتوقع فتتسم بالارتجال .

ولكن هذه الآراء التي تعد مبكرة نسبيا، في تاريخ التحول الأدبي لوضع الشخصية الروائية، تقع في الحقيقة وسطا بين الرواية التقليدية التي كانت تركز الامتياز لشخصياتها فتجعل منها كل شيء؛ وبين الروائيين المتطلعين إلى تجديد الكتابة الروائية ونفض الغبار عما ران على وجهها من أغبرة وأدخنة؛ من أجل ذلك نلفي آراء كل من أندري جيد، وفيرجينيا وولف، وهينري جيمس (Henry James)، وسوائهم تتقارب في الاتجاه، وتعتدل في المذهب؛ من حول ما ينبغي أن تكون عليه الشخصية في الرواية. وكأن هؤلاء لم يكونوا أولي رؤية مستقبلية واضحة لوضع الرواية بعامة، ولوضع شخصياتها بخاصة. وكان يجب أن ننتظر إلى اندلاع الموجة الثورية العارمة التي جاء بها ألان روب قريي، وناطالي صاروط، وميشال بيطور، وكلود سيمون، وصمويل بيكيت، ووليام بيروغس (William Burroughs) الذين لم يترددوا في الإعلان عن موت الشخصية الروائية، زهاء منتصف القرن العشرين⁽¹²⁾.

وإذا كان الخطاب، في رأي رولان بارط، ينتج الشخصيات فيتخذ منها له ظهيرا؛ فليس ذلك من أجل أن يجعلها تلعب فيما بينها، أمانا؛ ولكن من أجل أن تلعب معنا. فكأن هناك شيئا من التضافر (Complicité) الحميم بين الخطاب والشخصيات⁽¹³⁾ التي تضطرب عبره؛ وهي علاقة معقدة تقوم، خصوصا، على التمثل الجمالي والعاطفي للأحياء والأشياء؛ وتقضي، في الغالب، إلى إيجاد عينات من الشفرات غير متناهية. فكأن الشخصيات هي عينات من الخطاب. وكأن الخطاب نفسه يغتدي، عبر هذه العلاقة المعقدة، مجرد شخصية من الشخصيات الأخرى.

فبارط، هنا، يساوي بين الخطاب الذي هو تركيب لغوي للنص الأدبي، وبين الشخصية التي كان يعتقد في النقد التقليدي أنها هي كل شيء. من أجل كل ذلك كان يلتبس أمر مفهوم الشخصية على القارئ غير المحترف، إلى درجة أنه كان يتمثلها شخصا قائما بذاته؛ وأنها، نتيجة لذلك، كانت تمثل، في تصور الكتابات التقليدية، الوجه الأمين، أو الوجه الآخر على الأقل، للحياة الاجتماعية التي كانت تزعم أنها تستطيع أن تعالج قضاياها بكفاءة وامتياز. ويظل بالزاك، عبر رواياته التسعين، وعبر أكثر من ألفي شخصية، المثال الأعلى في هذا التمثل ذي النزعة الاجتماعية الضيقة

لوظيفة الأدب ورسالته، التي أريد لها أن ترغم على أن تكون نفعية لا غير. بينما ألفينا النظرة الجديدة إلى تمثل الشخصية في العمل السردى تنحو منحى لغويا. ذلك أن النظرة الجديدة إلى الشخصية أمست تنهض على التسوية المطلقة بينها وبين اللغة، والمشكلات السردية الأخرى. ومن أجل ذلك، ربما، عدت الشخصية مجرد كائن من ورق؛ وأنها، أولا وقبل كل شيء، مشكلة لسانياتية؛ بحيث لا ينبغي أن يوجد شيء خارج ألفاظ اللغة⁽¹⁴⁾.

مسألة الضمير وخصائص علاقته بالشخصية

لقد عرفت السردانية، كما سنرى، في المقالات التالية من هذا الكتاب، أشكالا سردية كثيرة؛ ولا سيما فيما يعود إلى اصطناع الضمير في الرواية؛ فإذن هناك من يصطنع ضمير الغائب، وهو الشكل السردى القديم الذي تجسده حكايات ألف ليلة وليلة بامتياز؛ وإذن هناك من يصطنع ضمير المتكلم، وهو شكل ابتدع خصوصا في الكتابات السردية المتصلة بالسير الذاتية، ثم عمم فاعتدى بعض الروائيين يختارونه لما فيه من حميمية وبساطة وقدرة على تعرية النفس من داخلها، عبر خارجها؛ وإذن هناك ضمير المخاطب الذي لعل أول من اصطنعه في الدفق السردى ميشال بيطور في روايته «التحوير».

ويمثل ضمير الغائب، في السردانية، موضوعية اللغة الحقيقية⁽¹⁵⁾، ويزعم قيصر أن استعمال ضمير الغائب في الحكى السردى يجسد الطريقة السردانية (La méthode biographique)، التي تأخذ بتلايب الإبداع الأدبى نحو التجارب والآراء النابعة من المؤلف ذاته⁽¹⁶⁾. ولكننا نحن نشكك في هذا الرأي المتمحض لاستعمال ضمير الغائب الذي ليس من طبيعته، كما كنا لاحظنا ذلك قبل التعرّيج على رأى ولفغان قيصر (Wolfgang Kayser)، التلاؤم مع متطلبات السرد في السيرة الذاتية التي ربما كان ضمير المتكلم أكثر ملائمة لها، وأقدر على التعبير عن خفاياها، وأبرع في تعرية طواياها؛ في بساطة وصدق، ودفق وفيض.

وأيا كان الشأن، فإن الملكة المدهشة التي يمتلكها السارد الذي يصطنع ضمير المتكلم، ابتغاء التحرك بين وجهة نظره، غير المدققة، بما هو سارد؛ وبين العالم الذي يحكيه، أو يحكى عنه: تطبع أيضا خصائص الراوية الذي

يستعمل ضمير الغائب. ويرفض الرواية، في مألوف العادة، كل عودة إلى الوراء في مسار الزمن؛ واضعاً نفسه في موقع يسمح له بالسرد؛ وذلك باستخدام ما يمكن أن يُطلق عليه: «الحاضر الحكائي» أي إنه يتموقع في حاضر الحدث فيتحكم في مجرياته تحكما شديداً.

إن تلازم الثنائية بين الرواية ذات ضمير المتكلم، والرواية ذات الضمير الغائب؛ قد يكون له نظير في الحقل الغنائي (Le domaine lyrique) بالتمييز بين الغنائية المباشرة (Lyrisme)، والغنائية غير المباشرة⁽¹⁷⁾.

ولكن يبدو أن مسألة اختيار ضمير السرد، هي مسألة جمالية، أو شكلية، قبل كل شيء؛ ذلك أن بعض منظري الرواية لا يرون تفاضلاً ما بين ضميرَي الغائب والمتكلم؛ ذلك بلأن الحكى بضمير المتكلم، أو بضمير الغائب، إذا وقع السرد، ثم جُمع في هذا الإطار أو ذاك؛ فلن يعلمنا شيئاً ذا بال؛ إلا إذا رُبطاً بالتدقيق في وصف المحاسن الخاصة للشخصيات الساردة، وربطها، من بعد ذلك، أو أثناء ذلك، ببعض الأحداث المؤثرة. وإذن، فاختيار الكتابة الروائية بطريقة ضمير المتكلم كثيراً ما يكون محدد الأفق. أُرأيت أن ضمير «الأنا» (Le je) حين يكتسب المعلومات التي يُحتاج إليها بشيء من التكلف والحرمان؛ فإن المؤلف الروائي يقع في فخ يُفضي به إلى إنشاء أوضاع غريبة يصعب تصديقها⁽¹⁸⁾.

وإذن، فالكتابة بضمير الغائب، أو بضمير المتكلم، لا يكون لأحدهما شيء من المحاسن، فيما يزعم بوث، ولا شيء من الامتيازات عن سوائه⁽¹⁹⁾. بيد أن هذا الرأي غير مسلم به، ونحسب أن لكل ضمير خصائصه الفنية والشعرية، وحتى التقنية أيضاً. ويمكن أن يكون ضمير أليق من ضمير في حالة سردية معينة. ولا نحسب أن كل ضمير، كما سنرى، يمكن أن يحل محل صِنوه دون أن ينشأ عن ذلك أي أثر من الآثار، كما سنعرض لذلك في المقالات التي نقفها على تقنيات السرد الروائي، ضمن هذا الكتاب. ذلك أن ضمير المتكلم، يمثل من بين ما يمثل، المنهج، أو الطريقة الفيلولوجية التي تتابع وتلاحظ التغيرات التي تطرأ على المضمون الأدبي وتحكم عليه. لكن هل الكتابة السردية القائمة على اصطناع ضمير المتكلم، بتطلعها المحدود، والمشعب بالذاتية الضيقة، هي، في حقيقة أمرها، شكل مناف للشعرانية (Poétique)⁽²⁰⁾، ربما يكون العمل السردى القائم على استعمال ضمير

المتكلم، أو القائم إن شئت: على وجهه نظر شخصية؛ هو الحل الحقيقي والشعري معا لإشكالية التقنيات السردية⁽²²⁾.

وكانت الرواية، أثناء القرن الثامن عشر، تصطنع ضمير المتكلم، ثم توكل أمره إلى الرواية؛ وذلك إذا كان لها حاجة فنية تريد إنجازها.

إن الحكايات (Les histoires) التي تُحكى، في العمل الروائي، لا يقع تركيبها على نحو من الصرامة كما نلاحظ ذلك في «القتلة» لهيمينغواي (Hemingway): إذ معظم الحكايات تبدو لنا كما لو كانت مصفاة بفعل وعي الحاكى؛ بصرف النظر عن كونه ضمير متكلم (Je)، أو ضمير غائب (IL)... فحينما يتحدث هوراسيو (Horatio) عن لقائه الأول مع شبح هاملت، أي مع شخصيته نفسها؛ وذلك على الرغم من أنه لم يوماًً إليه بوضوح قط على أساس أنه طُرف مندمج في العنصر السردى؛ فإنه، مع ذلك، لا يقل أهمية، بالقياس إلينا، في اللحظة التي نكون نستمع إليه.

إننا بمجرد أن نصادف عنصر ضمير المتكلم (Un je)، في عمل سردي؛ فإننا ندرك أن روحاً فعالة ستقتحم ما بيننا، بما نحن قراء، وبين الحدث المسرود، وحين يتغيب مثل «Je»؛ كما هو الشأن في رواية «القتلة» (les Tueurs) لهيمينغواي؛ فإن القارئ، غير المستير، قد يقترب خطأ باعتقاده أن الحكاية المحكية إنما تأتيه دون واسطة. «لكن يجب أن يعلم أسدج القراء وأدناهم إماما بتقنيات الكتابة الروائية أن حضور قوة وسيطة ومحولة في كل حكاية، انطلاقاً من اللحظة التي ينصب فيها المؤلف، بوضوح، ساردا في الحكاية؛ حتى في الحال التي لا يكون فيها لهذا السارد أي طابع شخصي»⁽²³⁾.

ولما كانت الشخصية من منظور النقد الروائي التقليدي، والكتابة الروائية التقليدية معا؛ هي كائنات حيا مسجلا في الحالة المدنية: يولد، فيعيش، فيموت؛ فقد كان منتظرا أن يُربط الحدث بالشخصية على شيء من هذا الأساس. أي كان ينظر إلى الحدث وكأنه من جنس التاريخ، أو ضرب منه على الأقل، أي من جنس المجتمع، أي أن الشخصية صورة مقلوبة للذين يحيون في ذلك المجتمع؛ مما أهل الشخصية أن تكون صورة دقيقة، أو قريبة من الدقة، لحقيقة المجتمع وواقعه.

فالشخصية، في تمثل الكتابة الروائية التقليدية، تُصاى الشخص الحقيقى المركب من لحم ودم وعظام؛ والحدث الروائي يصاى الحدث

التاريخي الذي وقع فعلا يوما ما، على نحو ما؛ والحيز الروائي يصادي المكان الجغرافي الذي كان مسرحا للأحداث التاريخية التي وقعت، فعلا، على نحو ما فيه. فهناك، إذن، أربعة عناصر، أو أربعة مشكلات سردية، هي في حقيقتها خيالية، تُصاديها، في البناء الروائي التقليدي، أربعة مشكلات أخرى واقعية أو حقيقية: الحيز يصادي المكان، والشخصية تصادي الشخص، والزمان يصادي التاريخ، والحدث الروائي. «الأبيض»، أو «الميت»، يصادي الحدث التاريخي الحقيقي، أو الحي.

فكأن، إذن، هذه العلاقة التي تقوم على التماس التصادي، أو التقابل أو التضاد: بين الواقع والخيال، وبين الجغرافيا والحيز، وبين التاريخ الذي يجسد الزمن الحي، والزمن الروائي الذي هو زمن أبيض: هي التي تكون لحمة الإشكالية السردية لدى كل من الراوية، والروائي، والمتلقي جميعا. ويمكن أن نلاحظ أن الخصومة الكبرى التي اضطرت بين النقاد الروائيين من جهة، والكتاب الروائيين التقليديين من جهة ثانية، والكتاب الروائيين الجدد من جهة أخرى كانت تحتد بينهم حول كيف نجيب عن هذا السؤال: أي الملامح يجب أن ترسم بها الشخصية الروائية؟ فبينما كان التقليديون يلحون ملامح الشخصية بملامح الشخص ويستريحون، لإيهام القراء بأنها ترقى إلى مستوى التمثيل الواقعي لصورة الحياة، كان الروائيون والنقاد الجدد معا يزعمون أن الشخصية لا تعدو كونها عنصرا من مشكلات السرد في العمل الروائي؛ من أجل ذلك لا ينبغي أن نمسحها كل هذه الأهمية، ونميزها عن المشكلات السردية الأخرى تمييزا.

وعلى أن هذه الخصومة التي احتدمت من حول هذه الشخصية لم تظهر في زمن واحد، ولا في مكان واحد: وذلك بالقياس إلى فرنسا وبريطانيا، والولايات المتحدة الأمريكية، واليابان، وأمريكا اللاتينية، فيما يزعم ميشال زيرافا⁽²⁴⁾. والحق أن هذه الضجة الأدبية التي تعد من أكبر الضججات التي احتدمت حول هذه المسألة لم تحتدم مثلها حول أي من المشكلات السردية الأخرى؛ ولم تحتدم حول ما ينبغي أن تكون عليه الشخصية من حيث ملامحها المادية العامة (الصفات البدنية، والصفات النفسية، والملابس...) فحسب؛ ولكنها جاوزتها إلى سوا ذلك من التفاصيل مثل مسألة التسمية التي كان كافكا أول من خرق القاعدة التقليدية، فأطلق

على شخصية «القصر» حرف الكاف (K)، وعلى شخصية «المحاكمة» مجرد رقم من الأرقام⁽²⁵⁾.

والرأى لدينا حول هذه المسألة التي عدت ثورة كبرى على التقليد، في سعي كافكا حول التسمية، أن الاسم الذي يُطْلَق على الشخصية السردية لا يعنى إعطاؤها صفة لازية، ولا تأكيد شَرِيَّتِها أو خيريتها من مجرد الاسم الذي يُطْلَق عليها؛ فأى علامة يمكن أن تحل محل الاسم، كما أن أى ضمير من الضمائر يمكن أن ينهض بهذه المؤونة ولا حرج. فالرقم مثلا علامة اسم، والعمال في المجتمعات الصناعية (في أوروبا خصوصا) هم مجرد أرقام أثناء النهوض بعملهم اليومي؛ فترى الواحد منهم لا يُنادى باسمه الذي سماه به أبواه لدى ميلاده؛ ولكن برقم معروف يسجل به لدى شروعه في ممارسة كدّحه في إدارة العمل. فكافكا ربما لم يأت بجديد على الإطلاق، وربما اعتبره النقاد كذلك لأنهم في معظمهم، ينتمون إلى أسر ثرية، أو أرستقراطية في أوروبا، فلم يكونوا يعرفون أن المعامل تتادى عمالها بالرقم لا بالاسم⁽²⁶⁾؛ فلم يَنْبَهُوا لهذا الأمر.

وأيا كان الشأن، فالعلامة إنما هي علامة في نفسها، وبالعقد الاجتماعي بين الناس، وبالأصطلاح فيما بينهم على أمر ما. وإذن، فأى شيء، يمكن أن نُعَلِّمَهُ عِلْمًا، أو نَسِمَهُ وَسْمًا بما نشاء من السمات، أو العلامات (Les Signes). . أرايت أن اشتقاق الاسم، في اللغة العربية لم يأت في الغالب إلا من الوَسْم، أي العَلَم. فأى حرج أن يُطْلَق مُطْلَقٌ من كتاب الرواية، ومدبجي الحكايات، على شخصية من شخصياته علامة من هذه العلامات كما نطلق حروفا معينة، محرفة عن الاسم الأصلي الطويل، على صبي من صبياننا، أو على رئيس من رؤسائنا، أو فنان من فنانينا ... أرايت أن الفرنسيين كانوا يطلقون على ممثلتهم الشهيرة بريجيت باردو علامة: «B.B»، توددا وتلطفا.

فأى شيء، إذن، يمكن أن يحل محل الاسم التقليدي للشخصية الروائية ولا حرج، لأن أى علامة من العلامة المميزة يمكن أن يُعَلَّمَ بها شخص من الناس يعيش في عالم الواقع: فالرقم علامة على اسم، ودون الاسم علامة على اسم، وضمير من الضمائر علامة على اسم، علامة مشروعة وتمثل الشخصيات الروائية تمثيلا حقيقيا. وكان النحاة العرب يرددون منذ القِدَم

أن أعرف المعارف: الضمير. فأني جديد في سعي كافكا (Kafka) حين أطلق حرفاً أو رقماً على إحدى شخصياته، وقد كان ذلك معروفاً في تقاليد علاقة الشغل بين العمال الكادحين والمسؤولين عن مراقبتهم في كدحهم اليومي؛ كما كان ذلك معروفاً في كثير من التقاليد الثقافية عبر التاريخ الإنساني المعروف؟

إن شخصية الرواية لا تتحدد، في الغالب، بالعلامة التي تُعَلَّم بها، ولكن بالوظيفة التي توكل إليها. فقد يطلق روائي اسماً جميلاً جداً على شخصية شريرة جداً في عمله الروائي، نكايه في القارئ وتعتيماً للأمر عليه؛ فلا تراه يهتدي السبيل إلى اللعبة إلا بعد انتهائه من قراءة الرواية.

أنواع الشخصية

وكان النقد يصنف الشخصيات بحسب أطوارها عبر العمل الروائي؛ فإذا هناك ضروب من الشخصيات بحيث تصادف الشخصية المركزية التي تصادفها الشخصية الثانوية، التي تصادفها الشخصية الخالية من الاعتبار (Personnage de compare)؛ كما تصادف الشخصية المدورة والشخصية المسطحة؛ كما تصادف في الأعمال الروائية الشخصية الإيجابية والشخصية السلبية (وهو مصطلح أستسمحه ولا أتقبله، ويدل على الفقر اللغوي لدى من أطلقه: غريباً كان أم شرقياً...)؛ كما تصادف الشخصية الثابتة والشخصية النامية... وفيما يلي، نجتهد في إلقاء بعض الضياء على هذه الأنواع من الشخصيات.

الشخصية المدورة، والشخصية المسطحة:

يبدو أن أول من اصطنع هذا المصطلح هو الروائي والناقد الإنجليزي (E.M. Foster) في كتابه (Aspects of the novel). وقد ترجم هذا المصطلح ميشال زيرافا إلى الفرنسية تحت عبارة «Personnages ronds et personnages plats»⁽²⁷⁾. بينما ترجمه طودوروف وديكرو تحت مصطلح «Epais» و «Plats» ونميل نحن إلى مصطلح ميشال زيرافا، وهو: «الشخصية المدورة» ونحن اخترنا هذه الترجمة لأننا استوحيناها من التراث العربي، إذ كان الجاحظ كتب رسالة عجيبة وصف فيها شخصية نصفها حقيقي، ونصفها الآخر

خيالى؛ وهى رسالة التربيـع والتدوير الشهيرة. فكأن العرب عرفوا هذا الضرب، أو تمثلوه على نحو ما، ولو لم يكتبوا الرواية إلى عهد الجاحظ، فى آثارهم. على حين أن مصطلح طودوروف وديكرو يمكن أن يترجم تحت عبارة : «الشخصية المكثفة».

ويشرح طودوروف وديكرو، نقلا عن فوستر، الميز بين دلالة كل مصطلح. فيذهب إلى أن «المعيار الذى بواسطته نحكم بأن شخصية ما مدوّرة (ونحن قد بينا على اختيارنا التدوير عوضا عن التكتيف) يكمن فى موقف هذه الشخصية. فأما إن فاجأتنا مقنعة إيانا فهي مدورة، وأما إن لم تفاجئنا فهي مسطحة»⁽²⁸⁾. ونحن لم نرأ غمض من هذا التمييز بين هذين النوعين من الشخصية الروائية؛ ذلك أن فوستر لم يستطع إعطاءنا أى قاعدة صارمة بواسطتها نستطيع التمييز بين صنفين اثنين مختلفين من الشخصية. إن مسألة الإقناع تحتاج، هي نفسها، إلى إقناعنا. إنه ترك المصطلحين اللذين ذكرهما، منذ ثلاثة أرباع قرن تقريبا، من دون تحديد؛ إذ كل من الناس سيقنع، أو لا يقنع، بطريقته الخاصة؛ وبناء على اقتناعه، أو عدم اقتناعه، سيتحدد موقفه من تعيين صنف الشخصية التى يتعامل معها. ومثل هذا السلوك لا يحمل الصرامة العلمية التى يجب أن يُحدد بها المصطلح. وقد لاحظ ذلك طودوروف نفسه حين ذهب إلى أن هذا التعريف لا ينبغي له أن يعنى شيئا ذا بال؛ وهو تعريف يمكن أن يسرى على القارئ العادي؛ وأما القارئ المحترف، فإنه لا يسمح لمثل هذه الشخصية بأن تفاجئه بسهولة⁽²⁹⁾.

ويزعم ميشال زيرافا بأن فوستر يميز تمييزا لطيفا بين النوعين من الشخصيات؛ إذ الشخصيات المدورة . يشكل، كل منها، عالما كليا ومعقدا، فى الحيز الذى تضطرب فيه الحكاية المتراكبة وتشع بمظاهر كثيرا ما تتسم بالتناقض. بينما الشخصيات المسطحة تشبه مساحة محدودة بخط فاصل. ومع ذلك، فإن هذا الوضع لا يحظر عليها، فى بعض الأطوار، أن تنهض بدور حاسم فى العمل السردي⁽³⁰⁾.

وإننا نعتقد، على كل حال، أن تدوير الشخصية واضح الدلالة من المعنى الذى تمنحه اللغة؛ فإنما الشخصية المدورة . أو المكثفة إذا واکبنا طودوروف وديكرو على مصطلحهما المترجم، أصلا، عن فوستر . هي تلك المركبة

المعقدة التي لا تستقر على حال، ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها، لأنها متغيرة الأحوال، ومتبدلة الأطوار؛ فهي في كل موقف على شأن. فعنصر المفاجأة لا يكفي لتحديد نوع الشخصية؛ ولكن غناء الحركة التي تكون عليها داخل العمل السردي، وقدرتها العالية على تقبل العلاقات مع الشخصيات الأخرى، والتأثير فيها؛ فإذا هي تملأ الحياة بوجودها، وإذا هي لا تستبعد أي بعيد، ولا تستصعب أي صعب، ولا تستمر أي مُر... إنها الشخصية المغامرة الشجاعة المعقدة، بكل الدلالات التي يوحى بها لفظ العقدة، والتي تكره وتحب، وتصعد وتهبط، وتؤمن وتكفر، وتفعل الخير كما تفعل الشر؛ تؤثر في سوائها تأثيرا واسعا. وأما الشخصية المسطحة فهي تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعمامة. ومثل هذا التعريف متفق عليه في النقد العالمي شرقيّه وغربيّه. ولكن مصطلح الروائي والناقد فوستر واردٌ تحت طائفة من المصطلحات الأخرى؛ فالشخصية «المدورة»، مثلا، هي معادل مفهوماتي للشخصية «النامية» (Dynamique)؛ بينما الشخصية «المسطحة» هي مرادف للشخصية «الثابتة»: (Statique) التي لا تكاد تختلف عن الشخصية المسطحة في اصطلاح فوستر. على حين أن الشخصية الإيجابية ليست إلا الشخصية المدورة؛ ذلك أن الشخصية الإيجابية، كما يفهم ذلك من بعض هذا المصطلح غير الأدبي، هي تلك التي تستطيع أن تكون واسطة، أو محور اهتمام، لجملّة من الشخصيات الأخرى عبر العمل الروائي؛ فتكون ذات قدرة على التأثير، كما تكون ذات قابلية للتأثر أيضا. على حين أن الشخصية السلبية يعرفها اسمها، ويحددها مصطلحها؛ فهي تلك التي لا يستطيع أن تؤثر، كما لا يستطيع أن تتأثر.

بيد أن الشخصيات السلبية، أو المسطحة، أو الثابتة (وهذه المصطلحات الثلاثة تكاد تعني شيئا واحدا منها): لا يمكن أن ترد في العمل الروائي من دون غناء؛ بل كثيرا ما تتوهج الشخصية المدورة، أو ما يعادلها في الاصطلاح (النامية، الإيجابية)، بفضل هذا الضرب من الشخصيات. كما لا يمكن أن تكون الشخصية المركزية في العمل الروائي إلا بفضل الشخصيات الثانوية، التي ما كان لها لتكون، هي أيضا، لولا الشخصيات العديمة الاعتبار.

فكما أن الفقراء هم الذين يصنعون مجد الأغنياء؛ فكأن الأمر كذلك هاهنا .

علاقة الشخصية بالمشكلات السردية الأخرى

لقد حاولنا أن نؤمى إلى أهمية الشخصية فى الكتابات الروائية والنقدية التقليدية معا؛ وكيف لم يحتدِ النقاش حول أي مُشكّل من مشكلات السرد، بمقدار ما احتدّ حول الشخصية التي عدها التقليديون كل شيء فى العمل السردى بعامة، والعمل الروائى بخاصة. ولكن لما جاء الكتاب الحداثيون، ومنهم أصحاب مدرسة الرواية الجديدة، إلى أطروحاتهم فحاولوا أن يحبطوها، ويسفوها تسفيها سائرا: قلبوا الموازين، وذهبوا فى التطفرف إلى أبعد الحدود؛ فرفضوا هذه الشخصية جملة وتفصيلا (رولان بارط، وتزيفيتان طودوروف، وولفغانغ قيصر، وواين بوث، وجان ريكاردو، وميشال زيرافا، وناطالى صاروط، وفرانسواز غيون، وألان رب - قريي، وجيرار جينات، ورولان بورنوف - وريال ويلي، وميشال بيطور... وقد مهد لتكريس هذه الفكرة قبل كل هؤلاء طائفة من النقاد والروائيين منهم جيمس جويس، وأندري جيد، وفيرجينيا وولف، وفرانز كافكا...)، وزعموا أنها لم تكن إلا كائنا ورقيا، وأنها يجب أن تكون نسيًا منسيا؛ وأنها لم تعد، قط، كونها مجرد عنصر لسانياتي لا يساوي أكثر مما تساوي العناصر السردية الأخرى مثل اللغة، والحيز (Espace)، والزمان، والحدث... إنها، لديهم، لا تعدو أن تكون كائنا لغويا، مصنوعا من الخيال المحض.

وإننا لا نرتاب فى أن ما ذهب إليه الحداثيون من النقاد العالميين وجيه إلى أبعد الحدود؛ ولكننا، نريد، أن نسجل موقفا بإزاء موقفهم؛ ولا علينا أن يكون دائرا فى فلّكهم، أو مضطربا فى غير مضطربهم؛ وهو أن الشخصية على ورقيتها فى العمل السردى تمثل أهمية قصوى فى هذا الجنس الأدبى. ذلك أن اللغة مشتركة بين جميع الأجناس الأدبية، فهي على أساسيتها توجد فى كل أجناس الأدب. فالشخصية هي الشيء الذي تستميز به الأعمال السردية عن أجناس الأدب الأخرى أساسا. فلو ذهبت الشخصية من أي قصة قصيرة لصنفت، ربما، فى جنس المقالة. فالمقالة تتناول فكرة مصغرة، وتصطنع شيئا كثيرا من الخيال فى سواق الأفكار، وربط الأشياء بعضها ببعض؛ ولكن لا أحد من العقلاء يذهب، لدى التصنيف الأدبى، إلى قصصية

المقالة، أو إلى مقالية القصة. وأهم ما يميز هذين الجنسيتين بعضهما عن بعض ليس اللغة، ولا الزمان، ولا الحيز، ولا الحدث، ولكن انعدام الشخصية أو وجودها. فبناء على عدميتها أو كينونتها فيهما يتحدد الجنس الأدبي. إن الشخصية هي التي تكون واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى؛ حيث إنها هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تبث أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة (Le monologue itérieur)، وهي التي تصف معظم المناظر (إذا كانت الرواية رفيعة المستوى من حيث تقنياتها، فإن الوصف نفسه لا يتدخل فيه الكاتب؛ بل يترك لإحدى شخصياته إنجازها...) التي تستهويها، وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تشييطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وهي التي تقع عليها المصائب، أو تشتت النتائج؛ وهي التي تتحمل كل العقد والشور وأنواع الحقد واللؤم فتتو به، ولا تشكو منها، وهي التي تعمّر المكان، وهي التي تملأ الوجود صياحا وضجيجا، وحركة وعجيجا. وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديدا. وهي التي تتكيف مع التعامل مع هذا الزمن في أهم أطرافه الثلاثة: الماضي، والحاضر، والمستقبل.

لا أحد من المكونات السردية الأخرى يقتدر على ما تقتدر عليه الشخصية. فاللغة وحدها تستحيل إلى سمات خرساء فجّة لا تكاد تحمل شيئا من الحياة والجمال. والحدث وحده، وفي غياب وجود الشخصية، يستحيل أن يوجد في معزل عنها؛ لأن هذه الشخصية هي التي توجد، وتنهض به نهوضا عجيبا. والحيز يخمد ويخرس إذا لم تسكنه هذه الكائنات الورقية العجيبة: الشخصيات.

ويمكن أن نستخلص، ونحن نهم بنقض اليد من هذه المقالة، أن الشخصية مرت في القرون الأخيرة بثلاث مراحل كبرى: المرحلة الأولى وتمثل مستوى التوهج والعنفوان، والتبني والازدهار، وترتبط بازدهار الرواية التاريخية، والرواية الاجتماعية خصوصا. ولعل أكبر من روج لهذه الشخصية وصرخها مصارف لا حدود لها الكاتب الفرنسي بالزاك الذي كتب زهاء تسعين رواية، نشط نصوصها أكثر من ألفي شخصية. وماشاه على ذلك جملة من الكتاب في الأدب الفرنسي نفسه مثل هكتور مالو، وإميل زولا، وجوستاف فلوبير، وسطاندال، وفي الآداب الأخرى مثل الأدب الإنجليزي (ولتر سكوط)،

والأدب الروسى (طولسطوى)، والأدب الألماني (كافكا)، والأدب العربى: نجيب محفوظ (جائزة نوبل فى الآداب) الذى يجب أن يُعدّ أكثر الكتاب الروائيين العرب غزارة (زهة ثلاثين رواية)، وأكثرهم تعدد رؤية، وأشدّهم تسجيلًا للحياة الاجتماعية والتاريخية المصرية.

ثم لما وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها ألم على الرواية العالمية عهد الاهتزاز والتشكيك فى قيمة شخصياتها، وصدق تمثيلها لصور الحياة الاجتماعية؛ فكانت مرحلة وسطى تقع بين عهد رواية الشخصية، ورواية اللاشخصية. إنها مرحلة التشكيك والهز والمساءلة والخصومة: بين من لا يبرح متعصبا لضرورة قيام الشخصية فى الرواية بوظيفتها الاجتماعية، كما قامت بها فى عصر ازدهار الرواية التاريخية - الاجتماعية، وبين من شرع ينادى بضرورة إبطال دور هذه الشخصية فى العمل الروائى، والعمل باللغة قبل كل شيء... وممن مهد لهدم أركان الشخصية الروائية، والتشكيك فى قيمتها الاجتماعية، طائفة من الكتاب العالميين: فى فرنسا، وبريطانيا، والولايات المتحدة الأمريكية أمثال أندري جيد، وجيمس جويس، وفيرجينيا وولف.

ثم لم تكد الحرب العالمية الثانية تضع أوزارها، حتى كانت فكرة التجديد الجذري فى كتابة الرواية قد تبلورت فى أذهان كثير من الكتاب فى فرنسا خصوصا؛ فإذا مدرسة للرواية الجديدة تنشأ نشيطة، متمردة على الحياة رافضة للتاريخ، منكرة لوجود الشخصية على أنها تمثل صورة من صور الحياة الاجتماعية، فنادوا بأن لا شيء يوجد خارج اللغة، وأن الشخصية ليست إلا مجرد عنصر من عناصر المشكلات السردية الأخرى، ولا ينبغي لها أن تتبوأ تلك المنزلة الرفيعة التى كانت تتبوؤها، خطأ، فى الرواية التقليدية البناء. وقد ازدهرت هذه المدرسة الروائية التى عرفت تحت مصطلح «الرواية الجديدة» فى فرنسا خصوصا، وذلك منذ منتصف القرن العشرين؛ وممن يمثلونها ألان روب قريي، وناطالى صاروط، وكلود سيمون، وميشال بيطور، وصمويل بيكيت.

مستويات اللغة الروائية وأشكالها

أولاً: اللغة والمعرفة... والحياة

لم تبرح المسألة اللغوية تشغل الفلاسفة والمفكرين منذ الأزل؛ ابتداء من سقراط، وأفلاطون، وأرسطوطاليس ((Aristote) 384 - 322 ق.م)، إلى هيدجر (Martin Heidegger) (1889 - 1996)؛ مروراً بابن جني (ت. 392 هـ)، وابن سينا (980 - 1037)، وابن خلدون (1332 - 1406). وما ذلك إلا لأن اللغة هي التفكير، وهي التخيل، بل لعلها المعرفة نفسها. بل هي الحياة نفسها. إذ لا يعقل أن يفكر المرء خارج إطار اللغة؛ فهو لا يفكر، إذن، إلا داخلها، أو بواسطتها. فهي التي تتيح له أن يعبر عن أفكاره فيبلغ ما في نفسه، ويعبر عن عواطفه فيكشف عما في قلبه... الحب دون لغة يكون بهيمياً. والإنسان دون لغة يستحيل إلى لا كائن؛ إلى لاشيء! وعلى أننا لانريد أن ننزل هنا إلى اللغة السيمائية التي تحل محل اللغة اللفظية: كالإشارة والعلامة والرمز وسواها... كما أننا لانريد أن نتحدث عن اللغة بمعنى اللسان، أي اللغة بالمفهوم المعجمي والنحوي والصرفي؛ فمثل هذه اللغة التي

تسمى ، على عهدنا هذا، فى ثقافة اللسانيات،«اللسان»؛ هى بمنزلة النبع الذى يستقى منه جميع المتعاملين اللغويين فى مجتمع من المجتمعات، أو لدى أمة تجمعها، من ضمن ما يجمعها، لغة واحدة كالأمة العربية.

ثم إن كل واحد من الذين يمتحنون من تلك العين المشتركة يتصرف فى الماء الممتوح، أو المسقى؛ فمنهم من يبرده ليشربه، ومنهم من يتخذه لغسل الملابس، ومنهم من يضيف إليه الثلج وبعض المعطرات لتلذذ مذاقه... أى أن كل امرئ يحاول أن يكيف ذلك الماء على طريقتة الخاصة؛ ذلك الماء الذى كان فى الأصل مشتركا بين جميع الناس، وينبع من عين واحدة؛ يظل ماء فى أصله؛ ولكنه يستحيل إلى حالات خاصة بفضل الطرائق التى أدخلت عليه قبل الارتفاق به فى الحياة اليومية، أو اتخاذه شرابا مريئا.

فاللسان عين، وتلك العين مشتركة بين مجموعة من الناس ممن تجمعهم الجغرافيا والجوار والأحوال والعواطف. بينما اللغة هى ذلك الماء الخاص الذى أصبح لدى مشروبا متلجا، ولديك مشروبا معطرا، ولديه مجرد مشروب للدواب، ولدى آخر سائلا لسقى النباتات والأشجار.

فكان اللسان من قبيل الإرث المشترك، أو من قبيل النبع الأصلي؛ بينما اللغة (ولم يقع التمييز بين «اللغة» و «اللسان» إلا فى القرن التاسع عشر) من قبيل الشخص، والذوق، والأسلوب، والاختيار؛ فيقال مثلا: اللسان العربى، ولغة الجاحظ. إن ملايين الألفاظ القابعة فى المعاجم هى ملك مشاع بين جميع المتعاملين اللغويين؛ وهؤلاء المتعاملون اللغويون، بناء على ذوق معين يكتسبونه، وثقافة خاصة يتلقونها، وإمام متبحر، أو ضيق، بالمخزون اللغوى: كل أولئك عوامل تتدخل لتحديد معاجمهم اللغوية الشخصية.

وإننا لنقرأ لفظا فى بيت من الشعر، أو فى مقالة أدبية جميلة، أو فى رواية أنيقة النسج، عالية الأسلوب [دعاء الكروان لطله حسين مثلا]؛ فيخيل إلينا أننا نقرأ مثل ذلك اللفظ، أو مثل تلك الألفاظ، لأول مرة؛ وكأن ذلك الأديب هو أبو عُدْرَها، وهو أول من استعملها وافترعها؛ مع أننا كنا نعرف ذلك اللفظ من قبل. ولكن لا سِواء معرفتك لفظا قابعا فى المعجم، واستعمالك ذلك اللفظ الذى كان قابعا فى المعجم فتحوله إلى عروس مجلوة، وإلى شهد عسل مُستار، وإلى وردة تعبق بالشذى، وإلى كائن يطفح بالحياة والعنفوان.

ومن أجل ذلك نجد عدة لغات داخل اللسان الواحد؛ فهناك اللغة الشعرية، أو لغة الكتابة الإبداعية بعامة، وهناك لغة القانون، ولغة الفلاسفة، ولغة رجال الإعلام [أو اللغة الإعلامية]، ولغة رجال السياسة [أو اللغة الدبلوماسية]، وهلم جرا

وفي كل يوم يولد عدد ضخم من الألفاظ الجديدة في لغتنا دون أن نحس بذلك إحساسا ملموسا؛ كما أن كل يوم يموت عدد من الألفاظ الأخرى؛ فينتهي وجودها بزوال الظروف الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية التي نشأت فيها، أو من أجلها، أو تحت ملباساتها.

ولكن علينا أن نلاحظ أن اللغة الوظيفية لا تتطور إلا ببطء شديد؛ فلغة القانون مثلا لا تستطيع أن تخرج من جلدّها؛ إذ كانت غايّتها تلقين المتلقي مجموعة من المعارف والمواد القانونية ليُفِيدَ منها في بعض حياته اليومية أو المهنية... بينما اللغة الإبداعية، لا. إنها قابلة للتغير بحكم زئبقية الخيال العامل فيها، وبحكم الحرية الفنية التي يتمتع بها الأديب حين يكتب وهو يلعب بلغته، وهو ينفخ فيها من روحه معاني جديدة، ويحملها طاقات دلالية لم يعدها أحد فيها من ذي قبل. لكن ذلك لا يعني أن لغة الشعر تغيرت؛ فهي أيضا ثابتة أو كالثابتة؛ ولكنه يعني أن الأديب، كما لاحظنا ذلك منذ قليل، يمنح ألفاظه دلالات جديدة فإذا هو كأنه يُنشئها لأول مرة؛ أي أنه يتبع في الكتابة ما يُطلق عليه في اللغة النقدية المعاصرة الانزياح. أُرِيت أنه قد يستعمل معنى المرارة للرغيف فيقول: الرغيف المر؛ وهو، في الحقيقة، لا يريد إلى أن هذا الرغيف مر المذاق حقا؛ ولكن إلى أن الحصول عليه دونه أهوال وذل وكدح وعرق وغبن وقلق وتعب؛ فتستحيل النتيجة إلى جنس مقدمتها؛ أي لما كانت المقدمة مُرة، وهي ما ذكرنا؛ استحال المذاق المعنوي للرزق الحاصل، هو أيضا، إلى مرارة؛ أي إلى شقاء. لكن لغة القانون، مثلا، إذا استعملت المر فهي لا يمكن أن تستعمله إلا بمعناه المعهود، أو الحقيقي؛ وإلا فسَدَ نظام الكون، واضطربت علاقات الناس بعضهم ببعض في بدو وحاضرة.

ولعل هذا المثال أن يجعلنا نقرر أن الانزياح هو الذي يحكم اللغة الأدبية؛ بينما الدلالة الواقعية البسيطة، أو العميقة... هي التي تحكم اللغات الوظيفية بوجه عام.

وتظل اللغة فى توالد وتزايد كل يوم، لتؤدى عنا حاجاتنا اليومية التى نريدها منها، ونحملها على التعبير عنها، فى تواصلنا على مختلف مستويات هذا التواصل.

إن فلسفة اللغة تعالج نظرية المعرفة للسانيات، وإن اللسانيات، من وجهة أخرى، تعالج خصائص اللغة البشرية من حيث هي مجموعة «أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»⁽¹⁾ كما يعبر ابن جني؛ ومن حيث هي «اختلاف تركيبات المقاطع الصوتية»⁽²⁾ التى تُفْضِي إلى دلائل كلامية⁽³⁾، وعبارة لغوية، كما يعبر الآمدي⁽⁴⁾. أي من حيث خصائص أصواتها، ومواصفات تراكيبها، ومن حيث عامة نظامها الذى يجسده المعجم، والنحو، والصرف، وكل المعطيات ذات الصلة بنظام اللسان.

إن كل لغة تركّز فى نظام يجسد مدى عبقريتها، ومدى قدرتها على الأداء، وإلى أي حد يمكن أن يرقى مستوى النسيج فيها من خلال استعمالات أدبائها ومبدعيها، لها.

«وإذا كانت اللغة لدى اللسانياتي (Linguistique)، شيئاً خصوصياً، وربما نظاماً مستقلاً من الارتباطات الداخلية الخالصة، بحسب تعبير هجلمسليف (Hjelmslev)؛ فإن مجموعة من المساءلات الجوهرية، من حول اللغة، تجدها خارج إطار اللسانيات»⁽⁵⁾.

فكأن الفلاسفة يرون أن اللسانيات بحكم إجراءاتها النظرية المحدودة قاصرة عن أن تتحكم فى نظرية اللغة، وتحيط بكل خصائصها ودقائقها. ولعل الذى يزعج اللسانياتيين أن نظرية اللغة هي مجرد علم واحد، بينما اللغات شتى؛ ذلك لأن كل لغة تستأثر بنظامها الصوتي والتركيبى والنحوي والمرفولوجي... وبمقدار ما يمكن أن يُلاحظ من اتفاق بين اللغات، فى النظام العام، فإن الخلاف الداخلى الخصوصي، صوتياً وتركيبياً ونحوياً، هو الذى يجسد خصوصية كل لغة.

إن اللغة هي المعرفة.

وإنها هي الخصوصية والاختلاف فى الوقت ذاته.

فأنا عربي، لأنني أتكلم اللغة العربية.

العربية هي التى تحدد خصوصيتي، وهويتي الحضارية.

من أجل كل ذلك يجب أن تكون اللغة عظيمة الشأن، رفيعة القدر،

كريمة المكانة، عالية القيمة: لدى كل الأمة، لأنها هي مُضطَرَّبُ تاريخها وحضارتها، وجِرَابُ رقيها وانحطاطها. ومن أجل ذلك كله يجب أن نغير أهمية باللغة الإبداع، أو للغة في الإبداع؛ وذلك على أساس أنها هي مادة هذا الإبداع وجماله، ومِرآة خياله؛ فلا خيالَ إلا باللغة، ولا جمالَ إلا باللغة، ولا صلاة إلا باللغة، ولا حُب إلا باللغة، ولا حضارة، إذن، إلا باللغة... فهل بعد كل هذا يمكن أن ندبج كتابة، أو نكتب أدبا، أو نقرأ، خارج اللغة؟ إن الأدب الذي يمثل الجنس الروائي فيه المادة الأدبية الأولى على عهدنا هذا، إذن، هو اللغة نفسها؛ لأنها هي التي تميز الإنسان عن الحيوان، فالإنسان حيوان ناطق كما عرفته الفلسفة الإغريقية القديمة؛ وذلك على الرغم من السوء الذي يلحق الإنسان وكرامته، وعقله، من جراء هذا التعريف المحروم؛ لأن النطق لا يكفي لرفع قيمة الإنسان وتجسيد عقله، وتكريم إبداعه؛ فالمجنون ناطق، والمعتوه ناطق، فالعقل هو الذي يجب أن يميز بين الإنسان والحيوان؛ إذ الحيوانات نفسها تُصدر أصواتا تتفاهم بها فيما بينها (فكأنها من هذا الوجه ناطقة)؛ بل قد يفهم أصواتها الإنسان نفسه فيتهدي السبيل إلى بعض ما تريد... فكون الإنسان حيوانا ناطقا، أو مجرد ذلك، لا يحدد هويته الإنسانية العالية التي تتجسد في عقله قبل لغته؛ وإنما اللغة هي التي تترجم عما في عقله فتجسده ملفوظات ملفوظة، أو أفكارا مكتوبة... ثم ماذا يقال في الإنسان الأبكم؟ أنصنفه في غير النوع البشري لأنه غير ناطق؟!

ثانيا: اللغة والفلسفة والسيماية

لكن لماذا عُنِيَ الفلاسفة باللغة مع أنها تبدو مسألة بعيدة عن حقل التفكير الفلسفي، ووظيفته، للوهلة الأولى على الأقل؛ أي كأن المسألة اللغوية هي من قبيل الفكر والمعرفة؟ ولماذا لم يُعَنَّ الفلاسفة المعاصرون وحدهم بها، ولكن الفلاسفة الأقدمين، منذ سقراط، كانوا توقفوا لدى الظاهرة اللغوية، وحاولوا تقرير النظريات من حولها، بشكل أو بآخر؟ لأنها مجرد مظهر باذخ يساعد على التفكير، ويعبر عن هذا التفكير؟ أم لأنها مسألة جوهرية في نظرية المعرفة المجردة؟ ولماذا كل هذه المكانة الشريفة للغة في التفكير الفلسفي على وجه الدهر؟

لقد جاهد سقراط (Socrate) (470 - 399 ق.م) نفسه أَعنت الجهاد وأشَقَّه فى البحث عن تعريف للغة -قبل أن يعرفها ابن جنى، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، بأنها مجموعة «أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»⁽⁶⁾ من أجل أن يدرك، من خلال تعريفها، المعنى الثابت للألفاظ والجمل، بينما تساءل أفلاطون (Platon) (427 - 348 ق.م) عن حقيقة دقة اللغة، وقرر بأن البنية المعقدة للجملة التي تتولد عن تشابك الاسم والفعل هي وحدها التي يجب أن تحدد الخطأ الذي يتيح لنا أن نقول: خطأ، أو ليس به⁽⁷⁾.

ويعرف اللغة (وينصرف معنى كلامنا إلى اللغة [Langage, Language] لا إلى اللسان [Langue])، المفكر الفرنسى، أندري لالاند (A.Lalande) فيذهب إلى أنها «وظيفة التعبير اللفظي للفكر، سواء كان داخليا أم خارجيا»⁽⁸⁾. وعلى الرغم من أن هناك اختلافا في جزئيات هذه المسألة وتفصيلها؛ فإن اللغة كثيرا ما تستعمل «نقيضا للسان من أجل تمييز وظيفة التعبير بواسطة الكلمة، بوجه عام، عن هذا النظام اللسانياتي»⁽⁹⁾، أو ذاك المحدد في مجتمع معين»⁽¹⁰⁾.

لكن لالاند يحكم قَدَم تعريفه من وجهة، وبحكم عدم تخصصه -إذ مع تقديرنا لجهود الفلاسفة وتأملاتهم، إلا أن هذه المسألة لغوية لسانياتية، ويجب أن تُحسَم عبر التفكير اللغوي العام المحترف، وليس عبر الفلسفة وحدها - من وجهة أخرى: لا يتحدث، هنا، عن مسألة الفصل بين اللغة واللسان في الفكر اللسانياتي؛ وهي المسألة التي تناولها غريماس (Greimas)، من الوجهة السيميائية، فلاحظ أن مفهوم «اللغة» لم يُفصَلْ عن مرادفه مفهوم «اللسان»، بصورة نهائية، إلا في القرن التاسع عشر؛ وهو الفصل الذي أتاح إمكان مقابلة اللغة السيميائية (Langage Sémiotique) (أو اللغة بمعناها العام) باللغة الطبيعية (La Langue Naturelle). وسيكون مثل هذا التمييز كبير الغناء لولا أنه اغتدى مثار خلاف من بعد ذلك حين صُرف إلى المفهوم العالمي؛ إذ استبان أن هناك جملة من اللغات لا تملك إلا لفظا واحدا للتعبيرين الفرنسيين (ويشدد غريماس على اللغة الفرنسية بحكم العقدة الوطنية التي تركب كثيرا من العلماء؛ وكأن تلك اللغة وحدها هي التي تملك مفهومين اثنين فتستطيع التمييز بين «اللغة» و «اللسان»، من بين كل لغات الأرض؛ في إشارة بادية إلى اللغة الإنجليزية خصوصا...). وفي

هذه الحال، فيما أن يُدمَج اللسان في اللغة؛ فيقال: «لغة اللغة» (Métalangage, Metalanguage)، و «لسان اللسان» (Métalangue)، وإما أن يعبَّرَ عن ذلك بطريقة حشوية فيقابل مفهوم «اللغة» بمفهوم: «اللسان الطبيعي»⁽¹¹⁾.

ولقد فتحت السيمائية، حول هذه المسألة اللغوية، آفاقا لا حدود لها؛ فنشأ عن مفهوم اللغة نفسه مفهومان اثنان:

1 - مفهوم السمة الطبيعية وهي اللغة التبليغية التي يكون بثها دون قصد؛ كدكنة السماء الدالة على وشكان هطْلان المطر، وكبدء حرارة الجسم في الارتفاع إيزانا بوجود رسيس من الحمى تريد أن تَفْتَحَ ذلك الجسم؛ وكقصف الرعد، أو وَمَضان البرق الدالين، هما أيضا، على وشكان هطْل المطر (ونلاحظ أن السمة الطبيعية الأولى - وهي سمة حاضرة دالة على سمة غائبة - سمة بصرية [إذ لا يمكن إدراك سمة السحاب الداكن إلا بمشاهدته بالعين]؛ والسمة الطبيعية الثانية لمسية: إذ من العسير إدراك ارتفاع حرارة جسم ما دون لمسه). والسمة الطبيعية الأخرى سمعية [باعتبار الاستقبال، وصوتية [باعتبار الإرسال]، وبصرية باعتبار الوَمَضان].

وتتصرف السمات الطبيعية، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، إلى العوارض المَرَضِيَّة، ووقع الأقدام الذي يُعلن عن قدوم شخص ما، والسحاب الداكن، وأزيز الرياح حين تسمعه وأنت بداخل غرفتك... ولا يكون لهذه السمة باث قصدي.

2 - مفهوم السمة الاصطناعية التي تنصرف إلى كثير من المظاهر التعبيرية أو التبليغية التي منها اللغة اللفظية (أو «الألفاظ»)، والرسوم، والأشكال، والإشارات الصوتية مثل دق طبول وجبة السحور في شهر رمضان، وقرع الأجراس، وكطلاقات مدفع احتفاء بمقدم رئيس دولة مهيبة، أو صديقة... ويكون لها، في مألوف العادة، باث قصدي⁽¹²⁾.

كما أن هناك سمة بسيطة، وسمة تركيبية، أو مركبة؛ ويجب التمييز بين السمة بهذين المعنيين الاثنين، وبين الملفوظات (Enonces, Utterances) من وجهة، والصياغات (Assertions, Assertions) من وجهة أخرى؛ وذلك مثل قول قائل: «الفنجان» الذي يُصَنَّف، في هذا المستوى من التعبير اللغوي، على أنه «سمة بسيطة» (Signe Simple)؛ بينما إذا قال هذا القائل: «فنجان

القهوة» فإن هذا التعبير يصنّف على أنه «سمة مركبة» (Signe Complexe) وأما إذا قال: «هذا الفنجان مكسّر»؛ فإن السمة تخرج عن التصنيفين اللّاتين السابقين إلى تصنيف «الملفوظات»؛ فيقال: إن هذه ملفوظة مركبة من جملة من السمات. وهذه الملفوظة تثبت في الذهن شيئا ما، معنى ما؛ وذلك على الرغم من أنه قد يكون صحيحا، كما قد يكون زائفا. وبعض هذا المعنى يفتدي الكتاب. وليكن النص الروائي بحذاقيته، هنا - مركبا من عدد ضخم من التراكيب والصياغات؛ أي أنه مركب من تسلسلات طويلة من السمات المتداخلة⁽¹³⁾.

وعلى أننا لا نود أن ننزلق إلى بحث معمق ومفصل حول هذه المسألة من حداثة اللغة السيمائية؛ مخافة أن يحملنا ذلك على مجاوزة الطور... ومثل ما جئنا به - وكان على سبيل الاستئناس - قد يثبت أهمية اللغة من حيث هي من وجهة، وأهميتها الفائقة بالقياس إلى الكاتب من وجهة أخرى. ونحن نُهيب بالكاتب الذي يحترم نفسه، ويحترم لغته أيضا، أن يعمدَ إلى دراسة مبادئ علم اللغة، ومبادئ السيمائية؛ وأن يقرأ قبل ذلك وبعده، كثيرا؛ حتى إذا «زَيَّج» لفظا (استعمل لفظا ضمن معنى انزياحي) مما يكتب؛ كان واعيا بما يفعل؛ وحتى إذا زاوج في تعبيره بين اللغتين الطبيعية والاصطناعية كان على دراية بما يأتي؛ فقد عهدنا كثيرا من كتاب الرواية (وربما كتاب الشعر أيضا) ولم نقل «الشعراء» لبعض التدبير! لا يُتقنون أدوات الكتابة فتراهم يكابدون من أجل نسج كتابات ضعيفة على مستويات النحو واللغة والأسلَبة (Stylisation) جميعا.

وإذا لم تكن لغة الرواية شعرية، أنيقة، رشيقة، عبقّة، مفردة، مختالة، مترهّبة، متزينة، متعجّرة، لا يمكن إلا أن تكون لغة شاحبة، ذابلة، عليلة، كليلّة، حسيّرة، خلّقة، بالية، فانية، وربما شعناء غبراء. ولا سواءً جسمٌ ناضرٌ، وإهابٌ فاتن يرتدي حُلّلا خُضرا، معطرا عبقا، ومحلى منمقا؛ وجسمٌ آخرُ فان بال كأنه مَحْضُ النار.

اللغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو؛ ومن ذلك، الرواية التي ينهض تشكيلها على اللغة بعد أن فقدت الشخصية (Personnage) كثيرا من الامتيازات الفنية، التي كانت تتمتع بها طوال القرن التاسع عشر، وطوال النصف الأول من القرن العشرين أيضا... إنه لم يبق للرواية شيء

غيرُ جمال لغتها، وأناقة نسجها.

ثالثاً: لغة الكتابة الروائية ومستوياتها

«ربما كان العرب (ولا أعلم إن كان الإغريق قد فعلوا ذلك قبلهم)، مجسدين في جملة من كبار الكتاب، منهم أبو عثمان الجاحظ: أول من غُني بالحديث عن مستويات اللغة، ومراعاة درجة المتكلم الثقافية والاجتماعية. وألفينا ذلك يكثر لدى الأعراب البادين الذين كانوا يؤثرون التقعر والإغراب - بحكم أعرابيتهم - ولدى البلغاء الذين كانوا يميلون إلى النسج الأسلوبي العالي التركيب الذي يبهر ويسحر، ولدى النحاة واللغويين الذين (...) لم يكونوا قادرين على التخلي عن مستواهم اللغوي العالي، والتدني به إلى مستوى السوق من الناس⁽¹⁴⁾.

وقد كان بشر بن المعتمر، حسب ما يذكر الجاحظ، سبق إلى تأسيس النظر في هذه المسألة فاقترح أن يكون مستوى لغة المتكلم، أو الكاتب، على قدر المخاطب ومستوى ثقافته، وأن يراعى ذلك ما أمكنه الأمر بحيث «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحاجات؛ فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حال من ذلك مقاماً؛ حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»⁽¹⁵⁾.

إن بشر بن المعتمر، المفكر المعتزلي، هنا، حدثي جداً (وذلك على الرغم من أنه، في الأصل، كأنه كان يريد إلى الخطابة لا إلى الكتابة...)؛ فهو يثير مسألة المستوى اللغوي الذي يمكن أن يستوي فيه الكاتب بحيث لا يعلو ولا يُسِف؛ وقل إن شئت إنما يعلو على أساس، ويُسِف على أساس، ويُسيطُ في ذلك على أساس؛ لا أن يكتب لنفسه، ويتجاهل قراءه ومتلقيه. وإذا كان بشر، هنا، يتحدث عن باث اللغة مجسداً في «المتكلم» (الخطيب)؛ فلاُن التأليف على عهده كان من العلماء إلى العلماء، أو من العلماء إلى المتعلمين الذين يريدون أن يكونوا علماء؛ فلم تكن مسألة المستوى اللغوي مطروحة بالحدة التي تُطرح بها الآن بين المتعاصرين. لكن الأهم في ذلك أنه كان يفكر في مسألة الباث حين يبيث اللغة الإبداعية، وينبغي له أن يراعى مستوى المبتوث فيهم الرسالة فيجعلها على أقدارهم، ويفصلها على

مقاساتهم.

لكن قبل أن نتحدث عن مستويات اللغة فى الكتابة الروائية نود أن ننبه، إن كان ذلك مفتقرا إلى تنبيهه، إلى أن هذه المسألة على أهميتها فى الكتابة الروائية، وعلى عناية النقاد بها عرضاً؛ فإنه لا أحد من النقاد والمنظرين العرب، فى حدود ما وقع عليه اطلاقنا، عُنِيَ بها، وأفرد لها بحثاً قائماً، أو فصلاً متبذراً، بل إن النقاد الغربيين أنفسهم، وعلى عنايتهم الشديدة بكل مشكلات السردانية فى أدق تفاصيلها الممكنة، فإنك تراهم يُعَنُون، فى العادة، بالشخصية (Personnage, Character)، والحيز (Espace, Space)، والزمان، والحدث، أكثر مما يعنون باللغة؛ وخصوصاً فى كتاباتهم النظرية الخالصة. من أجل ذلك نعد هذا العمل، فى هذه المقالة، من الأهمية بمكان.

وإننا لنعجب أشد العجب كيف يمكن الحديث عن الشخصية التى تهض بالحدث، أو يقع عليها الحدث، أو حولها حين تضطرب فى الحيز، أو يقتلها الحيز، أو حين تسير فى نوء الزمان فيُبلّياها بعد جِدّة، ويُفنيها بعد حياة: ثم يقع الصمت من حول اللغة التى يجب أن تخاطبَ بها، أو تخاطبَ بها، هي، غيرَها: كيف يجب أن تكون؟ وما مستواها؟ وما وظيفتها؟ وما صفتها؟ وما علاقتها بما يضطرب فى الرواية؟ وبُمسألة أكثر مباشرة: بأي لغة يكتب الروائي روايته؟ أ يكتبها باللغة الفصحى كما كان الجاحظ يحرر رسائله، والهمذاني يدبج مقاماته، أم يكتبها باللغة السوقية المتدنية، بل العامية الساقطة؟ أم يكتبها بلغة تقع بين كل ذلك وسَطاً؟ أم أنه يتخذ له مستويات مختلفة عبر النص الروائي الواحد بحيث لا يجعل لغة العالم هي اللغة نفسها التى يتحدثها الفلاح والتاجر والعامل؟ ثم، هل يجب أن تكون لغة السرد، أو الحكّي، هي نفسها لغة الحوار، أم تكون كل لغة من اللغتين الاثنتين فى مستوى يبعد عن مستوى اللغة الأخرى؟

إن النظريات النقدية التى تنظر للرواية، والتى تلقيناها فى محاضرات الجامعة، خلال الأعوام الستين من القرن العشرين، كانت تقوم إجراءاتها على أن يستوي الكاتب الروائي فى مستويين اثنين من اللغة على سبيل الوجوب: مستوى السرد وتكون لغته فصيحة، سليمة، بل راقية؛ ومستوى الحوار وتكون لغته متدنية، وعامية فى الدرجة الأَرْدَل، والدرك الأسفل. وربما تكون تلك الآراء النقدية المغلوطة هي التى كانت توجه الروائيين

العرب على ذلك العهد . وربما إلى هذا العهد أيضا . أمثال إحسان عبد القدوس، ويوسف السباعي (ولم يكن نجيب محفوظ يُذكر أمامهما لدى عامة القراء في الأعوام الخمسين من القرن العشرين حيث قرأنا لهما كثيرا قبل أن نوجّه إلى قراءة نجيب محفوظ...)؛ فكانوا يكتبون بالعربية الفصحى البسيطة، بل الضعيفة في بعض الأطوار، سرودهم؛ حتى إذا فسحوا المجال للشخصيات تتحاور أرسلوا لها في الطول، ومدوا لها في العنان، وبالفوا في ذلك حتى، ربما، كانت اللغة التي تصطنعها شخصياتهم سوقية ساقطة... ولما لم نكن نفهم العامية المصرية على ذلك العهد، في المغرب العربي (ولم تكن المسلسلات المتلفزة التي مكنت للعامية المصرية في التبنك والانتشار في العالم العربي، قائمة على ذلك العهد)؛ فإننا كنا، وأنا زعيم بما أقول، نقرأ الرواية في نصها السردي الذي يسرده المؤلف؛ حتى إذا جاء الحوار تركناه لعدم فهمنا إياه، ولاستبشاعنا لعاميته الساقطة التي لا ينبغي لها أن تكون لغة للأدب؛ ووثبنا فوقه إلى لغة السرد التالي... فكنا نقرأ الروايات سردها، ونهمل حوارها للغة التي جئنا على ذكرها . وربما لم تكن هذه الظاهرة اللغوية الناشئة خالصة لإحسان عبد القدوس ويوسف السباعي وحدهما من الروائيين العرب؛ ولكن اختصاصنا بالذكر لهما قد يكون من باب التمثيل .

ولقد كنا نعجب كيف كان أولئك الكتاب الكبار يأذنون لأنفسهم بالسقوط والتدني من مستوى الفصحى البسيطة التي يفهمها جميع القراء في العالم العربي، وكيف كانوا يستقيمون إلى تلك العامية المحلية التي لا يفهمها، أساسا، إلا الشعب الذي يتحدثها أصلا؟ أم لم يكن أولئك الكتاب يفكرون في قرائهم في الوطن العربي؟ أم كانوا يعتقدون أن قراءهم هم أساسا في غير هذا الوطن العربي؟ أم كانوا يتعمدون الإساءة إلى أنفسهم، وإلى كتاباتهم بإزعاج قرائهم العرب، وجعلهم يكابدون أشد المكابدة وهم يحاولون قراءة ذلك السخف من العامية، وذلك الإسفاف من الكلام؟ أم إنما كانوا يصرون على بعض ذلك لأداء رسالة معينة هي التمكين للعامية على حساب الفصحى؛ وهي أطروحة من الرأي كان المستشرقون في إيطاليا وفرنسا لا يبرحون ينادون بها، ويروجون لها؟... وما منعهم من أن يصطنعوا لغة وسطى لا هي فصحى عالية، ولا هي عامية ساقطة، إن لم يكن المانع، أو الموانع، غير ما

ذكرنا...٩

إن من حق المؤرخ للرواية العربية أن يطرح كل هذه الأسئلة بالصراحة التي يتطلبها العلم، والجراحة التي يستدعيها البحث... دون أن يُؤوّل ذلك على أنه موقف عدائي من شخص ما، أو من أدب ما. وعلى أن مثل هذه الظاهرة المزعجة عُرِفَت في بعض الكتابات الأدبية الأخرى حيث كان بالزك (Balzac)، وهيغو (Victor Hugo) وسواهما ينادون بالويل والثُبُور، وعظائم الأمور؛ مما قد يلحق الأدب الفرنسي من مصائب العاميات المحلية الفرنسية، إلى أن جاء مارسيل بروست (M.Proust) فحاول أن يقيس اللغة على مقدار الوضع الاجتماعي للشخصية، في كتاباته الروائية^(١٦).

وبينما كان العرب تفتنوا إلى مسألة مستويات اللغة، في الاستعمال الأدبي، منذ اثني عشر قرناً، على يد أبي عثمان الجاحظ^(١٧)؛ فإننا لا نلفي الكتاب الفرنسيين يتفتنون لهذه المسألة اللطيفة إلا في بعض القرن العشرين^(١٨).

والحق أن مسألة المستويات اللغوية داخل العمل السردى تعنى، في المذهب النقدي المتسامح، أن الكاتب الروائى عليه أن يستعمل جملة من المستويات اللغوية التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية؛ بحيث إذا كان في الرواية شخصيات: عالمٌ لغوي، وصوفي، وملحد، وفيلسوف، وفلاح، ومهندس، وطبيب، وأستاذ جامعي... فإن على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بكل من هذه الشخصيات... وقد كنا ألفينا جلال الدين السيوطي ينهض بهذه التجربة اللغوية فألفيناه يكتب عشرين مقامة، موزعة على عشرين شخصية مختلفة، فيتخذ لكل شخصية لغتها الوظيفية، ولكن في إطار الفصحى العالية^(١٩). فكأن العرب كانوا سبقوا إلى هذه المسألة، تطبيقياً، بعد أن كان أبو عثمان الجاحظ تحدث عنها نظرياً، منذ عهود بعيدة.

ولكن المستويات اللغوية التي يتحدث عنها رولان بارط، ضمنياً على كل حال، ليست بالحدة، بل البشاعة، التي طبقت بها في الكتابات الروائية العربية بعامّة؛ ذلك أن بعض الروائيين الفرنسيين، ومنهم بروست، إنما اجتهد في تطويع اللغة لجعلها لغة الحياة العامة، والحياة اليومية في أبسط

مستوياتها وأدناها؛ واستعمال بعض الألفاظ من استعمالات الحياة اليومية؛ ولكن ليس بأن يعتمد إلى استعمال العامية في الحوار صراحة.

وقد كان عالـج هذه المسألة، من هذا الوجه، الجاحظ أيضا في كتابه «البيان والتبيين» في أكثر من موطن منه. لكن الروائيين العرب جاءوا إلى العامية، ثم شرعوا يغترفون منها دون تحفظ، ولا حس لغوي لطيف، ولا إشفاق ولا إزعاء؛ وكأن هذه العربية ملك مشاع لهم وحدهم يفعلون به ما يشاءون، ويعيثون فيه فسادا متى يشاءون؛ فركموا العامية على الفصحى، باسم التعبير عن الواقع... فكأن هذا الواقع المزعوم هو واقع تاريخي بكل ما يحمل التعبير من معنى؛ أي كأن الروائي حين يكتب رواية، فكأنه إنما يكتب تاريخا دقيقا للأحداث والأشخاص، لا أنه ينشئ عالما أدبيا قوامه اللغة، ولحمته الخيال، وشخصياته ورقيّة... فأين هذا الواقع في مثل هذا؟ وماذا بقي لأنصار العامية، وهم يملأون أرض العالم العربي في هذه الأيام (حتى إن الواحد منا ربما كتب بحثا قدمه إلى دار للنشر لعلها أن تنشره، فإذا هي تعيده إليه لا ليرفع من مستواه، ولكن ليبسط لغته تبسيطا؛ وذلك على أساس أن لغته عالية!)، من حجة وقد أفحمناهم بهذا إفحاما؟ وما معنى ادعاء الواقعية التاريخية لعمل أدبي يقوم على الفن أساسا؟ وهل يمكن أن تُلحق الرواية بالتاريخ، وتمرّق عن جلد الأدب؟ وما هؤلاء الذين يشقّون على أنفسهم في كتابة رواية لا تبرح تلهث وراء التاريخ؛ فإذا هي لا التاريخ يُعترف بها لأنها لا ترقى إلى مستوى دقته وصرامته وواقعيته، ولا الأدب يعترف بها لأنها لا ترقى إلى مستوى جماله، وخياله، والعمل بلغته؛ ثم لأنها هي نفسها تنكرت للأدب بهذا السلوك الذي يحمل مركب النقص إزاء وظيفة الأدب اللغوية الجمالية؛ فإذا مثل هذه الكتابة لاهي تاريخ، ولا هي أدب فصيح، ولا هي أدب شعبي، ولا هي أدب عامي، ولا هي شيء غير ما هي...؛ ولكن كأنها أخلاط من كل ذلك جميعا... وإذن، فإذا كان الأساس الذي يؤسسون عليه مزاعمهم، في حد ذاته، باطلا؛ فبِمَ يواجهون التاريخ الأدبي في كتابتهم الرواية: حوارها بالعامية الساقطة؟

الأحداث التي تعالج في العمل الروائي ليست تاريخية بالفهم التاريخي الحقيقي. والشخصيات التي تُنحَد في العمل الروائي ليست أشخاصا يفهمون ويعقلون، ويحيون ويموتون؛ ولكنها كائنات خيالية، وعناصر ورقيّة،

تُسَهَّم فى تكوين العمل السردي القائم فى أصله على الخيال المطلق. فأين الواقع هنا، يا هؤلاء؟ وهل سجلتم هذه الشخصيات فى سجلات الحالة المدنية؟ أم استطعتم تسجيل الأحداث الروائية «البضياء» فى أسفار التاريخ على أنها جزء من الكتابة التاريخية الرسمية؟ ولم هذا الادعاء بالباطل والزور على الحياة التى ألحقتم ما هو خيالي منها بما هو واقعي تاريخي فيها، وأنتم لا تستحون؟ وما هذه العقدة التى يحمل النقاد، وهى عقدة نقص خبيثة، بادعائهم رسالة للأدب تفيد فى الحياة كما يفيدنا الكلاً والماء والخطب، وكما يفيدنا الورق والذهب؟!

ثم كيف يتعامل مؤرخ الأدب العربى حين يعرض للكتابة الروائية العربية: أيعُدُّها من الأدب الفصيح، والحال أن أكثر من نصف الرواية فى بعض الأطوار، هو بالعامية المحلية؟ أم يصنفها فى الكتابات العامية المتدنية ويستريح؛ فيلزمها أذن صماء، وعينا عمياء؟ (ونحن نميز بين «الأدب الشعبى»، و«العامى»، تمييزاً بعيداً...).

إن الكتابة الروائية عمل فني جميل يقوم على نشاط اللغة الداخلى، ولا شيء يوجد خارج تلك اللغة، وإذا كانت غاية بعض الروائيين العرب المعاصرين هي أن يؤدوا اللغة (ليس بالمفهوم الفني، ولكن بالمفهوم الواقعي للإيذاء) بتسويد وجهها، وتلطix جلدها، وإهانتها بجعل العامية لها ضرة فى الكتابة... فلم يبق للغة العربية إلا أن ترزَّ حقائبها، وتمتطي ركائبها؛ وتمضي على وجهها سائرة فى الأرض لعلها أن تصادف كتاباً يحبونها من غير بني جلدتها.

وأمام كل هذا، فإننا لا نقبل باتخاذ العامية لغة فى كتابة الحوار، ونؤثر أن يُترك للغة الحرية المطلقة لتعمل بنفسها عبر العمل الإبداعي... فلا واقعية، ولا تاريخ، ولا مجتمع، ولا هم يحزنون... وإن هي إلا أساطير النقاد الآخرين!

وحين نتحدث عن اللغة (ونحن هنا لا نريد إلى اللغة بمعنى «اللسان» (Langue)؛ ولكننا نريد إلى اللغة بمعنى (Langage, Language)؛ أي أننا نريد إلى اللغة الوظيفية، أي اللغة التى يكتب بها كاتب جنساً أدبياً ما، وقل: اللغة الخاصة التى يصطنعها هو، والتى يحاول، فى كثير من الأطوار - شأن الكتاب الكبار فى العالم - أن يخرجها من المستوى المعجمي الميكانيكي

الدلالة، إلى المستوى الانزياحي الذي يتيح له أن يسخر لغته لمعان جديدة كثيرة تُحيي مَوَاتها، وتوسع دلالتها، وذلك بالاضطراب بها في مضطربات بعيدة لا عهد للغة المعجمية بها.

ولسنا نريد، لمن يريد أن يتكلف مكابرتنا، إلى أن أيا من الناس يأتي إلى اللغة فيعثو فيها فسادا مبينا، ويمرّق بها عن دلالتها الأصلية لمجرد رغبته إلى ذلك، من دون نظام معلوم، ولا ذوق مصقول... كلا! وإن هذه إلا فوضى وجهالة... لكننا نريد إلى أن الكاتب الكبير، لممارسته الطويلة للغة وتعامله معها، يستأنس بها وتستأنس به؛ فيجد كل منهما شيئا من الرغبة في الانزياح (l'écart) عن المعنى الأول، إلى معنى ثان؛ فتتسع الدلالة وتُغنى؛ بفضل استخدام عناصر من التبليغ معينة مثل الرمز، والاستعارة، والمُماثل (Icône) وسواها...

فذلك، إذن، ذلك.

وإنّا حين نتحدث عن اللغة، لا نستطيع الحديث عنها إلا على أساس أنها كائن اجتماعي حضاري ينمو ويتطور بتطور المستعمل، ويتطور الثقافة والمعرفة لدى المتلقي أيضا (أي أن تطور أي لغة يُسهم في تطوره المرسل والمستقبل معا للخطاب الأدبي الذي أساسه نسج اللغة ونشاطها وتفاعلها). و اللغة تتميز بمظهرها الانتظامي؛ بحيث يمكن، كما يزعم طودوروف، الحديث عن اللغة في حال ما إذا أُتيح لنا وجود سمة معزولة؛ على الرغم من أن وجود سمة منعزلة يثير إشكالية عسيرة؛ وذلك لأن السمة، أولا وقبل كل شيء، تضاد غيابها على سبيل الوجوب؛ ثم لأننا، من وجهة أخرى، نضع السمة دائما في علاقة (...) مع سمات أخرى مماثلة لها كالصليب المعقوف مع النجمة، وكالراية مع صنوتها، وهلم جرا.

وأيا كان الشأن، فإنه يُراد، عادة، بمصطلح اللغة إلى نظام معقد⁽²⁰⁾. ولعل طودوروف كان يريد بالسمة التي تضاد غيابها، على سبيل الوجوب، إلى السمة اللغوية التي تكون من نوع القرينة (Indice)؛ مثل قولهم: «لا دخان بلا نار» حيث الدخان الذي تراه من بعيد، وهو سمة بصرية حاضرة في النظر، يدل على سمة غائبة محتملة لا نراها؛ وهي النار التي باحترقها. أي بإعمالها في مادة قابلة للاحتراق. تحدث ذلك الدخان الذي يترأى لنا من بعيد. ولا يقال إلا نحو ذلك في السمة الطبيعية التي تكون من نوع

المماثل (Icône)؛ وذلك مثل السحاب الداكن الذي نشاهده فى السماء فُتحس بوشُكَّانٍ هطَلانِ المطر؛ فالسحاب الداكن سمة طَبِيعِيَّة (وليست اصطناعية كالسمات اللفظية، والرسم، والخطوط، والإشارات) ... بصرية حاضرة، تدل على شيء غائب هو المطر الوشيك الهَطَلان.

واللغة ذات أَلْفَاظ؛ وهذه الألفاظ هي سمات صوتية إذا سمعناها، وسمات بصرية إذا قرأناها، وسمات رسمية، أو رَقْمِيَّة (من «الرقم» بمعنى الكتابة) إذا كتبناها؛ وهي ذات دلالة متعارف عليها بين المتعاملين إذا تخاطبت بها؛ وهي ذات نظام شديد التعقيد يمثِّل على المستويَّين الدلالي والتركيبي إذا عومتها فى النظام اللسانياتى العام، جميعا.

والكاتب - وسواء علينا أكان كاتبَ رواية أم كان كاتب جنس أدبي آخر - فإنه لا يكون كذلك إلا باستعماله اللغة، وتحكمه فيها تحكما عاليا.

ثم إن اللغة، كما يلاحظ بعض ذلك رولان بارط (Roland Barthes)، فى بعض كتاباته ...، ينصرف معناها، أساسا، إلى الأدب؛ لأنها لغة انزياحية؛ على حين أن اللغة العلمية، أو اللغة الوظيفية كلفة أهل القانون؛ فإنها لا تتطور إلا ببطء شديد، وأنها لا تكاد تخرج عن النظام المألوف لدلالة أَلْفَاظ المتعاملين بها فى حقل القانون مثلا. بينما اللغة، لغة الكتابة الأدبية بعامه، هي لغة قلقه، متحولة، متغيرة، متحفزة، زُبْقِيَّة الدلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملًا انزياحيا فى كثير من الأطوار.

ويعلو شأن الكاتب ويعظم قَدْرُهُ بناء على مدى تحكمه فى لغته؛ وبناء على قدرته على تحميلها بالمعاني الجديدة التي لم تكن فيها؛ وإلا فهو لا يعدو أن يكون كُتُبُوبًا (Ecrivain)، على حد تعبير بارط⁽²¹⁾، من الكتائب.

وقد تكون اللغة فى الرواية هي أهم ما ينهض عليه بناؤها الفنى؛ فالشخصية تستعمل اللغة، أو توصف بها، أو تصف، هي، بها؛ مثلها مثل المكان أو الحيز والزمان والحدث... فما كان ليكون وجوداً لهذه العناصر، أو المشكَّلات، فى العمل الروائى لولا اللغة. ولما كانت الرواية جنسا أدبيا فقد كان منتظرًا منها أن تصطنع اللغة الأدبية التي تجعلها معتزى إلى الأجناس الأدبية بامتياز.

لكن كيف تكون اللغة الروائية، بعد الذي عالجناه، وحللناه؟ وما مستوياتها؟ وهل يجب أن ترقى أم تُسِف؟ وهل يجب أن تصطنع الأسلوب التقليدي

الذي يُستعمل، عادة، في كتابة المقالة، مثلا، تعبيراً؟ إنها لأسئلة قليلة من الأسئلة الكثيرة التي يجب أن نلقيها حين نريد الحديث عن الرواية، أو حين نريد أن نكتب هذه الرواية، أو حين نريد - أيضا - أن نحلل هذه الرواية.

إن اختيار لغة الرواية ليس أمراً ميسوراً إذ هل علينا أن نراعي، ونحن نكتب، مستويات المتلقين الذين نفترض وجودهم افتراضاً ما، وذلك على مذهب الأدب التعليمي الذي يذهبه النقاد العرب التقليديون والمتمثل في أن الأدب يجب أن ينهض بوظيفة تنويرية في المجتمع، وعليه أن يفيد الناس ويهذبهم تهذيباً...؟ ومع أننا لا نذهب هذا المذهب العليل، ومع أننا أيضاً نرى بأدبية اللغة حين تتشط عبر نفسها، من أجل نفسها؛ فإننا مع ذلك نميل إلى أن لا تكون هذه اللغة عامية ملحونة، أو سوقية هزيلة، أو متدنية رتيبة؛ ولكننا نميل إلى إمكان تبني لغة شعرية ما أمكن، مكثفة ما أمكن، موحية ما أمكن، تصطنع الجمل القصار ما أمكن، وتكون مفهومة، مع ذلك، لدى معظم القراء الذين لا يكونون عمالاً ولا فلاحين ولا حتى معلمي المدارس الابتدائية؛ وإنما يكونون، في الغالب، من طبقة القراء المحترفين (طلاب الجامعات، أساتذة التعليم العالي، باحثين في السرديات... إلخ... ومثل هذا سيبطل مسألة مراعاة مستويات المتلقين؛ لأن الكاتب لا يستطيع أن يعرف المستويات الثقافية لكل متلقيه، فيكتب لكل منهم باللغة التي تلائم مستواه المعرفي، ولكن عليه أن يتخذ لنفسه طريقاً يسلكه، ومذهباً يذهب فيه نسج عمله؛ بالتزام الوسط، وعدم الذهاب في ذلك مذهب الشطط... وقرأؤه بالتأكيد لا يكونون، إلا في الشاذ الذي لا يقاس عليه، عمالاً ولا فلاحين ولا طبقة من الأميين دنيا... ولو كان العمال والفلاحون يقرأون لارتفع عدد النسخ المطبوعة إلى مقدار مهول؛ ولأصبح الكتاب أغنى الناس على الإطلاق...).

إننا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر؛ ولغة عالية المستوى ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرًا وتفيهاً... غير أن عدم علوها لا يعني إسفافها وفسادها وهزالها وركاكتها... وذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيء.

رابعاً: اللغة الإبداعية بين الوسيطة والغاية

وإذ وصل بنا الحديث إلى ذكر اللغة الإبداعية التي هي كل شيء في

الكتابة الحداثيه؛ فقد أنى لنا معالجته هذه المسأله بشيء من التفصيل فى هذه الفقرة.

كانت اللغة فى القديم مجرد أدوات، أو وسيله يعبر المبدع، من خلالها، عن أفكاره وأغراضه؛ ولكن اللغة كانت لدى الجاحظ، بصورة استثنائية، هي التي تميز كاتباً عن كاتب، وتعلو بمبدع على مبدع؛ فكانت اللغة لديه أساسية المكانة فى العمل الأدبي بحيث لم تكن مجرد أداة للتعبير عن الأفكار الخارجيه. إذ متى كان اللفظ «كريما فى نفسه، متخييراً فى جنسه، وكان سليماً من الفضول، بريئاً من التعقيد؛ حُبب إلى النفوس، واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول، وهشت إليه الأسماع، وارتاحت له القلوب، وخف على ألسن الرواة، وشاع فى الآفاق ذكره، وعظم فى الناس خطره؛ وصار ذلك مادة للعالم الرئيس، ورياضة للمتعلم الرّيس»⁽²²⁾.

ذلك أن الأدب لا يَنسَجُ إلا باللغة، ولا يُمَثَّلُ إلا فى إهابها؛ فمن كان له لغة، ومن استطاع أن يستثمر هذه اللغة فيحولها من مجرد مفردات منثورة، وألفاظ معزولة، إلى نسيج من القول قشيب: هو الأديب الحق. هو الكاتب العملاق. هو اللغة الأدبية نفسها. أما مَنْ لم تكن له لغة، فإنه كالمفلس، أو الفقير المعدم؛ فإنه لا يستطيع أن يبني شيئاً من عدم؛ لأنه لا يستطيع ابتياع شيء من السوق.

سوق الأدب لغة. ومن دون لغة لا تَنفُقُ سوق الأدب.

ولقد شاع بين الناس، وفيما كنا نتلقى ذلك عن أساتيدنا فى الجامعة، أحسن الله إليهم، أن لغة الكتابة ضربان اثنان: - كما سلفت الإشارة إلى بعض ذلك - ومن مَرَقَ عنهما مرق عن الجادة، وحاد عن الطريق السوي: الضرب الأول سرّد، ولغته فصحى؛ والضرب الآخر حوار، ولغته عامية. وكما أنه لا يجوز كتابة السرّد بالعامية، فإنه لا يجوز كتابة الحوار بالفصحى. هذه هي المعادلة الفنية التي إن وفّرت لنص من النصوص السردية اغتدى مقبولا فى الأذواق، ومريضاً عنه لدى النقاد.

تلك، إذن، هي الأطروحة النقدية التي كانت، ولا تبرح، شائعة فى النقد الروائى العربى المعاصر؛ وإنما جنح هذا النقد إلى تبني العامية فى الحوار، ابتغاء الملاءمة بين مستوى المتكلم، ومستوى اللغة التي يستعملها؛ وإذن، من أجل تحقيق المقدار الأعلى من «واقعية» الأدب والنص.

ومن الغريب أن هؤلاء النقاد ينسَوْنَ أن من الممكن جدا أن يكتب الروائي رواية شخصياتها صينية، فهل باسم واقعية الفن والأدب لا يكتب عن المجتمع الصيني، إذا كتب، إلا بلغة صينية من وجهة، وإلا بمستويين اثنين من اللغة من وجهة أخرى؟

وهل يُعقَلُ أن تنشأ لغة مستوحاة من الواقع لعالم من ورق؟ إن الكتابة السردية تشكّل لغوي قبل كل شيء. والشخصيات والأحداث والزمان والحيز هي بنات للغة التي بتشكيها، ولعبيها، تُوهِمُنَا بوجود عالم حقيقي يتصارع فيه أشخاص (Personnes) تمثلهم شخصيات (Personnages)، ضمن أحداث «بيضاء».

وإذا استحالت اللغة إلى فصحي وعامية، وإلى شعرية وسوقية، وإلى عالية ومتدنية، في عمل واحد، وفي موقف واحد، أصاب العمل الفني نشازٌ، واغتنى ممزقا مبعثرا، يتسم بشيء من الفوضى، وربما بشيء من الاضطراب.

اللغة انسجام وتناغم ونظام. واللغة الإبداعية نسجٌ بديع يبهر ويسحر. ولعل الأديب الكبير هو الذي يعرف كيف يتلطف على لغته حتى يجعلها تتوزع على مستويات، لكنّ دون أن يُشعِرَ قارئه بالاختلال المستوياتي في نسج لغته؛ وذلك بالإبقاء عليها في مستوى فني عام موحد على نحو ما؛ كالبنية الكبيرة التي تجري في فلكها بنى مختلفة دون أن تتفكك بنية منها فتتزعزل عن سنواتها؛ بل كل بنية تظل مرتبطة ببعضها، ومُفضّية إلى أختها؛ بحيث كل بنية تستأثر بخصوصية دون أن تفقد علاقتها العامة بباقي البنى؛ وذلك من أجل تجسيد نظام لغوي، أثناء ذلك، شديد التماسك.

والإفلم يتحدث النقاد الحدثاؤون، لدى تعرضهم لقراءة إبداع ما وتحليله، عن اللغة؛ وخصوصا عن نظامها؟ وما معنى هذا النظام إذا كان ساذجا قاصرا، وفظيرا فجّا، وحسيرا ردّلا؟ وما معنى هذا النظام إذا كان مجرد سرّد بليد، وحوار سخيّف؟ وما معنى هذا النظام إذا كان قصاراه اتخاذ مستويين اثنين متناثرين كالأبيض والأسود، وكالبارد والحر، وكالنتن والطيب؟

لو كان أمر الكتابة الروائية بهذا اليسر؛ بأن يعتمد شخص ما إلى حكي حكاية ساذجة ملفقة يسجل أحداثها بلغة عامية ساقطة متخلفة قاصرة

عن أن تعبر عن المشاعر الرقيقة، والإحساسات اللطيفة، والمعاني العميقة، والأفكار الرفيعة؛ لاغتدى كل من هب ودب، وكل من شذ وفذ: روائيا... وإنما أمر الكتابة قائم على العمل البار بالغة، والنسج بألفاظها، في دائرة نظامها. وليس هذا النسج الرفيع الكريم إلا في مقدور الفنانين المتألفين، والكتاب البارعين المتأنقين.

إن ارتفاع مستوى عن مستوى آخر من اللغة، في العمل السردى بعامة، والعمل الروائى بخاصة، لا ينبغي أن يُفصّل به إلى الانفصال عنه؛ بل - كما أسلفنا القول - يجب اتصال المستوى اللغوى بالمستوى اللغوى الآخر، وتولّج المستوى فى المستوى، دون أن يحس المتلقى بذلك الانفصال، والاختلاف - إذا وقع، لأننا نفترض أنه لا يقع - ودون أن يشعر هذا المتلقى بذلك التوالج اللطيف الذي لا يكاد يبين بين مستويات لغوية مختلفة على هون ما؛ لأنه واقع تحت أسر ذلك النسج اللغوى العجيب وسحره.

لا ينبغي لمسألة اختلاف مستويات اللغة فى الكتابة الروائية أن تختلف فتيلًا عن تناسق الألوان، وتمازج الأصباغ، فى لوحة فنية بديعة رسمتها ريشة عبقرى فنان. إذا صدمتنا الألوان، وإذا آذتنا الأصباغ؛ فإن ذلك لا يعنى إلا أن تلك اللوحة رسمها رسام محروم، وشخص يصر على أن يكون فنانا على الرغم من أنف القدر المقدور.

وإذن، فحين نصطدم بسبعة وسبعين مستوى لغويا، فى عمل روائى واحد، وذلك على أساس من تمايز المستويات الثقافية والاجتماعية للشخصيات؛ فقد لا يعنى ذلك، فى رأينا، إلا أن الكاتب الروائى «يرقع» بلغة بالية، وإبرة صدئة؛ وأنه يلهث وراء اللغة، ويكابد أهوال شموسها، وأنه لا يمتلك قيادتها، وأنها تتأبى عليه وتتدلّل، وتتفجّج وتتمنع، وهو لا يمتلك من وسائل إغرائها به، وحملها على الإقبال عليه، فتيلًا... إن اللغة لا تحبه، لأنها أحست بأنه، هو أيضا، لا يحبها، وهو إنما يخادعها؛ فلم تنقد له، ولم تهل عليه... من أجل ذلك تغيب اللغة، ويختفى العمل بهذه اللغة، فى مثل هذه الأعمال المحرومة التي يغيب الفن منها غيابا.

إننا نعتقد أن الأدب غائب من مثل هذه الرواية المرقعة اللغة التي تتخذ لها مستويات، مستويات، متفرقة ومتباينة: عامية وفصحى، وفصحى بسيطة، وفصحى رفيعة (إن تسلحنا بحسن الظن...)، وعامية سوقية، وعامية أدنى

من ذلك... نحن في هذه الحال لا نقرأ عملاً روائياً منسوجاً من لغة فنية يمتلك ناصيتها فنان متضلع قادر على اللعب بها، والتصرف في أساليبها، فيمتعنا بها، ويأسرنا بجمال نسجها... أين نحن من ذلك؟ - ولكننا نقرأ رُقعاً ممزقة، رُكبت على أسمال بالية، وأثواب خلقة فانية؛ يحاول شخص محروم مبتدئ أن يرقع بها عملاً محروماً مبتدئاً.

مستوياتية اللغة لا تعني هُزاليتها، وتباعُدُ بناؤها، واختلاف نسجها؛ فإذا كأنها لغات مختلفة كتبها كتاب مختلفون لا لغة واحدة، كتبها كاتب واحد... وانظر إلى لغة «ألف ليلة وليلة» فإنها لا تكاد تختلف، على الاختلاف.. فالاختلاف في المستوى اللغوي واقع وارد، ولكن لا أحد يشعر، أو يكاد يشعر به... فكأنه عسل الشهد، مُزج بالزبد الطري... ذوقان في ذوق واحد، أو قل: أذواق تشكل ذوقاً واحداً.

إن المسألة اللغوية، في السردانية، تحتاج إلى براعة المزج، كالعصير الممزوج من جملة من الفواكه مزجاً مدروساً يراعى فيه رقة الذوق... نشرب عصائر في عصير، ونتلذذ بذلك تلذذاً... أما الطريقة التي طبقها كثير من الروائيين العرب المعاصرين في مسألة المستويات اللغوية، فإنها تشبه خلط الخل بالعسل، والملح بالسكر، والزيت بالماء، وكل شيء بما لا ينسجم مع صنوه.

إن الذين سارعوا إلى تبني ازدواجية الناشرة (السرد بالفصحى، والحوار بالعامية...) استهواهم هذا الشر لأنه يسرّ عليهم أمرهم؛ وذلك إما لأنهم لا يعرفون اللغة، وإما لأنهم لا يحبونها؛ فنهضوا خفافاً غير ثقال إلى هذه «الكتابة» المرقعة المبتذلة المسترذلة؛ فإذا أنت تقرأ عامية محلية ساقطة - بعضها فرنسي، وبعضها إنجليزي، وبعضها تركي، وبعضها كردي، وبعضها بربري، وبعضها هندي، وبعضها صيني، وبعضها من لهجات قبائل أدغال أفريقيا... وبعضها عربي مشوه النطق والكتابة... إن شئت؛ وإذا أنت تقرأ فصحي مجهوداً مكدوداً إن شئت؛ ولكنك في الحالين الاثنتين لا تقرأ أدباً.

وقد تقرأ نصاً روائياً، حتى ننصف بعض هؤلاء، من حيث هو سرُّدٌ جاف جاف، ووصف مكدودٌ حاف؛ ولكن ذلك لا يعني أنك تقرأ أدباً. أي أنك ستحس بغياب اللغة وجمالها، واللغة وأسرها، واللغة وسحرها، واللغة

وتجليات تشكيلها، وفعلها وتفاعلها، ومثولها لوحات لوحات أمامك وأنت تقرأ؛ وكأنك تشم عطراً بين الحروف، بل كأنك تُرْفُ رُضاباً بين الألفاظ، بل كأنك ترشف شهداً بين الجُمَل.

السحر اللغوي إذا غاب عن العمل الروائي، غاب عنه كل شيء: غاب الفن، وغاب الأدب معا.

أما المستويات اللغوية الساذجة الفطيرة التي تنهض على مبدأ التعامل المزدوج الناشز مع اللغة: عامية وفصحى، فلا ينبغي لها أن تركّضَ في فلك الفن الجميل، ولا أن تتضوي تحت جناح الأدب الرفيع... ولكن عليها أن تبحث عن مستوى آخر تتصنف فيه.

خامساً: أشكال اللغة الروائية

الشكل الأول: لغة النسيج السردى:

سبق لنا الحديث، فيما سبق، من بعض أقسام هذه المقالة، عن اللغة وأهميتها الجمالية والدلالية في الكتابة الإبداعية بعامة، وفي الكتابة الروائية بخاصة؛ وأنها هي العمود الفقري لبنية الرواية حيث لا يمكن لأي مشكّل أن يكون إلا بوجود اللغة ونشاطها. وقد كنا توقفنا، خصوصاً، عن مسألة استعمال العامية في الحوار، ومن ثم استعمال جملة من المستويات اللغوية في عمل روائي واحد؛ وقد كنا رأينا أن هذه الفكرة المكرسة في النقد الروائي العربي خصوصاً تحمل كثيراً من المغالطات؛ وأنها على كل حال امتدادٌ وّاع، أو غير وّاع، للمناداة بتكريس العامية، ونبذ الفصحى في الكتابة الأدبية؛ وإلا فَمَنْ من العقلاء يجرؤ على الذهاب إلى أن العامية أقدر على التعبير عن العواطف والأفكار والواقع اليومي من الفصحى؛ ومتى كان الفن يلتمس فيما سقط وأسفّ من المظاهر؟

ونريد هنا، أن نبور الحديث خصوصاً عن اللغة المستعملة في المستوى السردى؛ وقد كنا رأينا أن عامة النقاد العرب متفقون على أنها يجب أن تكون فصحى؛ ولكن أي فصحى؟ هل يمكن أن يكتب الكاتب الروائي بلغة عالية، رفيعة، تشبه لغة أهل الجاهلية الأولى؟ ونعتقد أن هذا الافتراض غير وارد، وأن هذا السؤال ربما لا يكون لائقاً بأن يطرح؛ لأن معظم الكتاب الروائيين العرب المعاصرين لا يملكون اللغة العربية العالية؛ وقد دأبوا على

كتابة بسيطة، إلا من ندر منهم، تشبه لغة المقالة الصحفية الإخبارية. ونعتقد أن الذين يكتبون باللغة بالتعويل على اللعب بها، والتصرف في أساليب نسجها، هم كتاب الرواية الجديدة الذين لا يبرح عددهم قليلا في المشرق والمغرب... ولقد أتى التمييز بين الكتاب وبين الأدباء؛ فإن كثيرا من الروائيين العرب هم كتاب يسوقون حكايات يسجلونها بلغة بسيطة، وفي أطوار كثيرة متعثرة، وهم على كل حال لا يملكون إلا أن يأتوا ذلك... بينما نظفر بمجموعة قليلة من كتاب الرواية الذين يمتلكون اللغة العربية ويتعشقون جمالها، ويحرصون على الاستعمالات السليمة بها... وهؤلاء هم الأدباء... هم الذين نظفر في كتاباتهم بالأدبية والشعرية. أما الصنف الأول من الكتاب فلغتهم لا توفر هذه المواصفات الجمالية، وكتاباتهم أشبه بالتقارير الصحفية الفجة... وربما يكمن جمال كتاباتهم، في شيء من براعة السرد... فإن غابت هذه الصفة من كتاباتهم، غاب كل شيء عنها.

وأيا كان الشأن، فإننا نعتقد أنه لا ضرر، في هذه المسألة، ولا ضرار، كما يقول الفقهاء؛ أي لا ينبغي أن يكتب الكاتب بلغة مقامات الحريري من وجهة؛ ولا بلغة يوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس من وجهة أخرى... ولكن بلغة أنيقة؛ ومع ذلك تكون مفهومة؛ وشعرية ومع ذلك تكون بسيطة؛ ورفيعة النسج. ما دمنا طالبنا بشعريتها. ومع ذلك تكون في متناول عامة القراء الجامعيين. وقد قصرنا القراءة على الجامعيين، لأننا نعتقد أنهم هم الذين يشكلون السواد الأعظم لاستهلاك الأدب بعامه، والأدب الروائي بخاصة، فعلا... ودع عنك أولئك الذين لا يزالون يغالطون بجماهيرية القراءة...؛ فإن هؤلاء وجدوا حلا لمشكلة ضعفهم في اللغة العربية العالية هذا القميص العثماني يلوحون به في المحافل، ويرفعونه في المآقط؛ زاعمين أن الكاتب إذا كتب بلغة عالية لا يفهمه جماهير القراء؛ وذلك على الرغم من أنهم يعلمون أن القراء هم من الصفوة. بل ربما لم نجدهم إلا في صفوة الصفوة... وهم يخلطون بين الجماهير في المجتمعات المتعلمة المتطورة، والجماهير في العالم المتخلف حيث البحث عن القوت، وعن الماء، وعن المسكن، وعن حل مشاكل الأطفال الكثر... هي الأمور التي تستأثر بالسلوك اليومي لهذه الجماهير المسكينة المحرومة... إن نظرة هؤلاء النقاد إلى وضع المجتمعات العربية نظرة مثالية، لا واقعية... إذ لو كانت القراءة

الأدبية جماهيرية العدد، كما سلفت الإشارة إلى بعض ذلك فى مجاز من هذه المقالة، لارتفع عدد النسخ المطبوعة من كل رواية، خصوصا، إلى الملايين... مع أن الرواية الواحدة، فى الوضع الراهن للكتاب العربى، قد لا يطبع منها إلا بضعة آلاف، وقد تظل معروضة فى واجهات المكتبات حتى تذبلها أشعة الشمس، ويرين عليها الغبار... فأين الجماهير التى تقرأ؟ ولم إذن هذه المغالطة الثقافية التى تدعو إلى استعمال لغة بسيطة. ولسان حال هؤلاء الداعين يقول: لغة عامية أو سوقية. فى الكتابة الروائية، وهم يعلمون أن جمهرة الذين يقرأون الكتب ليسوا إلا جامعيين؟

والحق أن هذا الشكل اللغوى هو المستبد باللغة الروائية؛ إذ لو تحولت الرواية إلى حوار كلها لاستحالت إلى مسرحية؛ كالذى يصادفنا فى كثير من الروايات العربية التقليدية البناء. وتتجسد وظيفة هذا الشكل اللغوى فى تقديم الشخصيات، ووصف المناظر، والأحياز، والأهواء، والعواطف... فهو شكل مركزى، ولا يمكن الاستغناء عنه فى أى عمل روائى.

الشكل الثانى: اللغة الحوارية:

الحوار هو اللغة المعارضة التى تقع وسطا بين المناجاة، واللغة السردية. ويجرى الحوار بين شخصية وشخصية، أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائى. ولكن لا ينبغى أن يطغى هذا الحوار على الشكلين الآخرين فتتداخل الأشكال، وتضيع المواقع اللغوية عبر هذا التداخل. والحوار الروائى المتألق يجب أن يكون مقتضبا، ومكتثا؛ حتى لا تغدو الرواية مسرحية، وحتى لا يضيع السارد والسرد جميعا عبر هذه الشخصيات المتحاوره على حساب التحليل، وعلى حساب جمالية اللغة، واللعب بها. وتكون لغة الحوار، لدى كثير من الدعاة إلى العامية، عامية؛ وخصوصا إذا كانت الشخصية أمية، التماسا لواقعيتها؛ وكأن هذه الشخصية مسجلة فى الحالة المدنية، وكأن الأحداث التى تنهض بها، أو تقع عليها، هى أحداث تاريخية بالفعل... وهنا تكمن المغالطة والمخادعة.

وأيا كان الشأن، فإن لغة الحوار، فى رأينا، ليس ينبغى لها أن تبتعد كثيرا عن لغة السرد، حتى لا يقع النشاز البشع فى نسج مستويات اللغة

السردية. وحتى يظل الانسجام اللغوي قائماً بين الأشكال اللغوية الثلاثة، مع التزام الذكاء الاحترافي في تقديم الحوار بحيث يكون مقتضبا وقصيرا وقليلًا في هذا المستوى من البناء الروائي... وقد بدأنا نلاحظ أن كتاب الرواية الجديدة، في كثير منهم، يجنحون لعدم الإكثار من الحوار. ونحن، بحكم تجربتنا في مجال الكتابة الروائية (كتبنا ست روايات) نرى أن الإكثار من الحوار في أي عمل روائي يعود إلى أحد أمرين أو إليهما جميعاً: إما إلى أن الكاتب يتملص من موقف صعب في التحليل والوصف والكشف؛ فيعتمد إلى إلقاء المؤونة على الشخصيات لينطقها بأي كلام... ويعني بعض هذا أنه يسلك هذا السلوك عن وعي، وأكاد أقول: عن غش، ومخادعة للمتلقي. وإما إلى أنه مبتدئ محروم، فيعتمد إلى كتابة هذه المحاورات دون وعي فني كبير فيصوّل فيها ويجول؛ ولكنه، لدى نهاية الأمر، يفسد على الشكل اللغوي الأساسي أمره، فتطفو لغة الحوار على لغة السرد؛ فإذا نحن لا ندري أنقرأ مسرحية كتبت لتمثل على الخشبة، أم نقرأ رواية كتبت ليقرأها القراء حيث هم...؟

وإننا نرى أن لغة الحوار، كما سلفت الإشارة، لا ينبغي لها أن تكون، هي أيضاً، رفيعة عالية المستوى، ولا سوقية عامية ملحونة ركيكة سخيفة؛ إلا إذا كان السياق يقتضي بعض ذلك.

والمسألة الأخيرة التي نود أن نثيرها حول الحوار هي طريقة كتابته؛ ذلك أن الكتاب الروائيين العرب المستعملين للعامية كثيراً ما يكتبون العامية كما تنطق، وهذا أمر بشع حقا. وإننا لا ندري كيف تسمح لهم أذواقهم أن يأتوا ذلك فيعيشوا فسادا في اللغة العربية؟ إن النطق، في كثير من اللغات، ليس هو الكتابة... فالعامي حين ينطق، مثلاً، شيئاً: «شاي» لا يعني أننا نكتب هذا اللفظ كما نطقه، والحال أنه إنما يريد إلى «شيء»، وليس إلى «شاي» وتحضرني عبارة عامية تكثر في الاستعمالات المعقداتية في الجزائر والمغرب؛ حيث إن العامي حين يشاهد قبة ولي من الأولياء من بعيد كثيراً ما يردد عبارة: «شي لله يا سيدي فلان!» أي: شيئاً لله! أي أنه يلتمس من الولي، في اعتقاده، البركة فيطلب أن يعطيه شيئاً منها لوجه الله... فإذا كتبها كاتب في روايته: «شاي لله»⁽²³⁾ فذلك يعني أنه لم يحترم دلالة العبارة العامية ذات الأصل العربي، والتي حرفها النطق العامي.

ومما يمكن أن يذكر مثالا ثانيا قول العامي فى المغرب العربى: «يجى ب الكتاب»؛ أى «يجىء بالكتاب». ولكن هذه العبارة تنطق لديهم: «يجيب الكتاب». وحين تكتب، كما تنطق، على الصورة الأخيرة تفقد دلالتها العربية التى لم «يسهل» منها إلا الهمز الذى يسهل فى بعض روايات القرآن نفسها، كما فى رواية نافع حيث إننا نقرأ فى المغرب العربى بالتسهيل فننطق «المؤمن» «مومنا».

وأيا كان الشأن، فإن الذين يدعون إلى العامية ويكتبون بها؛ كثيرا ما تغيب عنهم حتى أصولها، فيلتبس الحابل بالنابل، وحيص ببيص... وكان من الأولى مراعاة أصول الكلمات العامية لدى كتابتها... حتى لا تكون تلك الكتابة مفؤوسة بالفأس؛ وحتى لا تغتدي المصيبة الواحدة مصيبتين اثنتين.

الشكل الثالث: لغة المناجاة:

ما المناجاة؟ ولم أطلقنا هذا المصطلح العربى القح على ما يشيع فى الكتابات النقدية العربية المعاصرة تحت مصطلح «المونولوج الداخلى»، وهو مصطلح هجين دخيل جيء به من قول الفرنسيين على يد أدبيهم الشهير إدوار دي جردان (Edouard Dujardin, 1861 - 1949)؟

لقد كنا نحن نصطنع، أول الأمر، مصطلح «المناجاة الذاتية»؛ ولكن تبين لنا، فيما بعد، أنه وصّف غير سليم؛ ولم نتقطن إلى الحشو الذى فيه إلا بعد أن تقدمت بنا المعرفة؛ إذ كانت المناجاة هى نفسها تدور داخل الذات حيث إن المناجاة، وربما قيل «النُّجْواء»: تعنى فى اللغة العربية «حديث النفس ونجواها»⁽²⁴⁾.

وإذن فلم يكن يوجد أى مبرر لاستعمال الوصف للمناجاة؛ كما لم يكن يوجد أى مبرر لاستعمال المصطلح الفرنسى بحرفه فى الكتابات النقدية العربية المعاصرة، والعربية تملأ الأرض من مثل هذه المعاني.

ونحن نعرف المناجاة - ولم نقرأ لها تعريفا فيما قرأنا على كل حال - على أنها «خطابٌ مضمّن داخل خطاب آخر يتسم حتما بالسردية: الأول جواني، والثاني براني. ولكنهما يندمجان معا اندماجا تاما (...) لإضافة بعدٌ حدثي، أو سردي، أو نفسي، إلى الخطاب الروائي»⁽²⁵⁾.

ويبدو أن أول من أنشأ هذا المصطلح هو الأديب الفرنسي إدوار دي جردان، (وهو صديق الشاعر الفرنسي مالارمي Mallarme)، في روايته «الرُّندات قُطِعَتْ» (Les Lauriers Sont Coupes, 1887). وهو إجراء جديد في الكتابة السردية؛ ولعله استعمل تحت تأثيرات علم النفس.

ويزعم مؤرخو الأدب الفرنسيون أن جيمس جويس (J. Joyce) لم يزد شيئاً على أن قلّد دي جردان، وخصوصاً في روايته الطائفة الذكر: (Ulysse, 1922) ⁽²⁶⁾. ولعله هو ذاك؛ فقد اعترف، ضمنياً جيمس جويس حين أعلن متحدثاً عن «الرندات قطعت»: «إن القارئ يجده، في «الرندات قطعت»، منذ الأسفار الأولى، مُتَخَصِّصاً في تفكير الشخصية المركزية. إن انسياب هذا التفكير هو الذي يحل محل الشكل المستعمل، تقليدياً، في الخطاب السردى: محيطاً القارئ بما تصنع الشخصية، وبما يحدث لها» ⁽²⁷⁾. وأياً كان الشأن، فإن دي جردان قد لا يكون هو الذي استعمل هذا الإجراء لأول مرة، حيث ربما فكتور هيجو كان سبق إلى استعماله في «آخر يوم لمحكوم عليه» (Le Dernier Jour D'un Condamne) ⁽²⁸⁾.

ونفهم من بعض هذا أن المناجاة استعملت لأول مرة في الأدب الفرنسي، بشكل غير واع لدى هيجو، وبشكل واع لدى دي جردان؛ ولكن الذي منح هذا الإجراء مكانته الفنية المرموقة حتى اغتدى شكلاً من أشكال اللغة الروائية، إنما هو جيمس جويس في روايته «إليس». ثم توالى التجارب في الكتابات الروائية ذات الشهرة العالمية، أثناء القرن العشرين؛ كما نصادف ذلك في الأقسام الثلاثة الأولى من رواية «الضجيج والغضب» (Le Bruit et la Fureur) لفولكنير (William Harrison Faulkner, 1897-1962)، مثلاً.

وقد وقع شيء من الحرص الشديد على استعمال هذه الإجرائية في الرواية الجديدة لدى كثير من الكتاب الفرنسيين، ابتداء من ناطالي صاروط (N. Sarraute)، إلى آلان روب - قريي (A. Robbe - Grillet) في «الغيرة» (La Jalousie)، إلى صمويل بيكيت (S. Beckett)، إلى كلود سيمون (Claude Simon). وتتمثل تقنيات المناجاة، مثلاً، في رواية «الغيرة» لقريي في أن حضور الشخصية/ الرواية ممسوح مسحاً تاماً؛ وحيث لا يحل محلها إلا استحضارات، أو ظلال لها، في الوقت الذي نجد هذه الشخصية موصوفة أو متخيلة انطلاقاً من وعي، وقائمة على نظام من الوعي أيضاً. إن المناجاة،

أو مفارقات الكتابة، تتخذ لها قناعا من أجل أن تحلم ببراءة الكلمة في نشأتها الأولى⁽²⁹⁾.

المناجاة: حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات؛ لغة حميمة تندس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد والشخصيات؛ وتمثل الحميمية والصدق والاعتراف واليَوح... ولقد اغتدت المناجاة، في أي عمل روائي يقوم على استخدام تقنيات السرد العالية، تنهض بوظيفة لغوية وسردية لا يمكن أن ينهض بها أي مشكّل سردي آخر.

وإذا كانت المقالة القصيرة الوحيدة التي كتبت في الموسوعة العالمية، والتي أحلنا عليها أكثر من مرة، والتي لم نعثر على غيرها فيما لدينا من مراجع، لم تومئ إلى المسألة اللغوية؛ وذلك على أساس أن هذه القضية غير مطروحة في الكتابات الغربية المعاصرة؛ فإن لغة المناجاة في الكتابات الروائية العربية؛ يمكن أن تشبه لغة الحوار إذا راعينا النزعة النقدية العربية التي تدعي الواقعية في الأدب؛ وذلك لأن الشخصية حين تتحدث حديث النفس يمكن أن يراعى فيها ما لها من ثقافة وعلم... فإن كانت شخصية مثقفة متعلمة، فإن الحديث يكون على مقدار مستواها؛ وإن كانت غير متعلمة فحديث نفسها لنفسها يكون على مقدار جهلها.

ولكننا نعتقد أن الشخصية التي تؤثر وتتأثر في العمل الروائي، ومنذ المنطلق، ليست شخصية عادية؛ من أجل ذلك نعتقد أن استعمال اللغة المتدنية في المناجاة لا يخدم الفن السردي فتيلا... ومن الأمثل استعمال لغة أدبية لائقة.

الحيز الروائي وأشكاله

أولاً: حول مصطلح «الحيز»

لقد خضنا في أمر هذا المفهوم، وأطلقنا عليه مصطلح «الحيز» مقابلًا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي: (Espace, space) ⁽¹⁾ في كل كتاباتنا الأخيرة. وقد حاولنا أن نذكر في كل مرة عرضًا فيها لهذا المفهوم علة إيثارنا مصطلح «الحيز»، وليس «الفضاء» الذي يشيع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة.

ولعل أهم ما يمكن إعادة ذكْره، هنا، حتى لا نكرر كل ما قرناه من ذي قبل، أن مصطلح «الفضاء»، من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريًا في الخَواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى الثُتْو، والوزن، والثَّقْل، والحِجْم، والشكل... على حين أن المكان نريد أن نقفه، في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده ⁽²⁾.

ولا يكاد النقاد الغربيون يصطنعون مصطلح «المكان» إلا عرضًا، ولدلالات خاصة، وعبر حيز ضيق من نشاطهم؛ أما المصطلح الشائع والذي يعنونون به كتبهم ومقالاتهم فإنما هو الحيز بالمقابل

الأجنبي الذي ذكرناه. وترجمة (Espace, space) بالفضاء فى حال، والمكان فى حال أخرى (مثل استعمال المصطلح الشائع فى النقد العربى المعاصر «جمالية المكان»); ترجمة غير سليمة، ولا دقيقة التمثل للمعنى الأصلي الأجنبي، فى رأينا على الأقل.

والحيز لى غريماس (Greimas) هو «الشيء المبني، (المحتوي على عناصر متقطعة) انطلاقاً من الامتداد، المتصور، هو، على أنه بُعدٌ كامل، ممتلئ، دون أن يكون حلٌّ لاستمراريته. ويمكن أن يُدرَسَ هذا الشيء المبني من وجهة نظر هندسية خالصة»⁽³⁾.

وهذا المفهوم السيمائي النقدي بمصطلحيه الاثنين «الحيز» (وهو مصطلحنا، وسنبين علة إيثارنا لهذا الاستعمال دون سواء بعد حين فى هذه المقالة نفسها)، و«الفضاء» (وهو المصطلح الشائع بين كثير من النقاد العرب المعاصرين): جديد فى الاستعمال النقدي العربى المعاصر؛ بحيث لا نعتقد أننا نصادفه فى الكتابات العربية التى كتبت منذ ثلاثين عاماً، ولقد جاء استعماله نتيجة لآلاف المصطلحات الجديدة التى دخلت اللغة العربية عن طريق الترجمة من اللغات الغربية، وخصوصاً الفرنسية فى النقد، والإنجليزية فى التقانة.

وإنه لمن المستحيل على محلل النص السردى أن يتجاهل الحيز فلا يختصه بوقفة قد تطول أكثر مما تقصر. كما أنه يستحيل على أى كاتب روائى أن يكتب رواية خارج إطار الحيز. فالحيز مشكل أساسى فى الكتابة الحداثية.

وإنما لم يشع هذا المصطلح فى الكتابات العربية، النقدية خصوصاً، والتي تعود إلى النصف الأول من القرن العشرين، لأن النقاد العرب لم ينبهوا، يومئذ، إلى هذا المفهوم الذى كان شائعاً، فى حقيقة الأمر، بين النقاد الغربيين إلى حد بعيد.

وعلى الرغم من أن الروائيين الجُدد اغتدوا يتعاملون مع الحيز الروائى بتقنيات جديدة كالتقطيع، والإنطاق أو الأسنة، والتشخيص... (وذلك بربطه بالأسطورة...); فإن الحيز غالباً ما يُنظر إليه، فى هذا الإطار، من الوجهة الجمالية لا من الوجهة التقنية؛ فكأنه حُلة تزين بها الرواية وتختال. كما أنه من العسير ورؤد الحيز منفصلاً عن الوصف. وحتى إذا سلمنا

بإمكان وروده خالياً من هذا الوصف؛ فإنه، حينئذ، يكون كالعاري. فالوصف هو الذي يُمْكِن للحيز في التبنك والتبؤ؛ فيتخذ مكانة امتيازية من بين المشكلات السردية الأخر مثل اللغة، والشخصية، والزمان...

ثانياً: مظاهر الحيز

وللحيز مظاهرٌ معروفةٌ يمثُل فيها؛ وهي في تمثُلنا:

١. المظهر الجغرافي:

إن مفهوم الجغرافيا يعني، كما يدل عليه أصله الإغريقي، «وصف الأرض»⁽⁴⁾. والحق أن هذا اللفظ مركب من جذرين اثنين؛ سابقة «Gé»، ومعناها الأرض؛ ولاحقة «Graphe, graphie»، ومعناها، أو معناهما، «الكتابة». فكأن لفظ الجغرافيا، انطلاقاً من أصله الإغريقي القديم، يعني علم المكان، أو مثول المكان في مظاهر مختلفة، وأشكال متعددة: الجبال، والسهول، والهضاب، والوديان، والغابات، والتلاع، وهلم جرا... غير أن الجغرافيا أصبحت تنصرف إلى تحديد أمكنة بعينها، ذات حدود تحدها، وتضاريس تتسم بها.

ولمّا كان الحيز الروائي يعكس مثول الإنسان في صورة خيالية (الشخصية)؛ فإن هذه الشخصية ما كان لها لتضطرب إلا في حيز جغرافي، أو في مكان.

لكن لا ينبغي أن نقع في هذه المغالطة، لأن الجغرافيا، كما حددت نفسها، تعني «العلم الذي موضوعه وصف، وشرح، الحيز الراهن، والطبيعي، والإنساني، لوجه الأرض»⁽⁵⁾؛ فهل الحيز الأدبي (Espace littéraire) موضوعه هذا؟ وهل سيستطيع بحكم وضعه أن يتطلع إلى هذا المستوى من العلم والصرامة؟ إن الحيز الأدبي - الروائي - ليس الجغرافيا، ولو أراد أن يكونها. إنه مظهر من مظاهر الجغرافيا، ولكنه ليس بها.

وقل إن شئت: إنه أكبر من الجغرافيا مساحة، وأشجع بُعْدًا؛ فهو امتداد، وهو ارتفاع، وهو انخفاض، وهو طيران وتحليق؛ وهو نُجوم من الأرض، وهو غوّص في البحار، وهو انطلاق نحو المجهول، وهو عوالم لا حدود لها؛ بينما الجغرافيا بحكم طبيعتها المتمحضة لوصف المكان الموجود، لا المكان المفقود، ولا المكان المنشود؛ والذي يحلم الإنسان برؤيته خارج إطار

الأرض، لا تستطيع استكشافه، ولا الوصول إليه...

2. المظهر الخلفى:

وعلى أنه يمكن أن نطلق على «المظهر الخلفى» للحيز: «المظهر غير المباشر»؛ بحيث يمكن تمثّل الحيز بواسطة كثير من الأدوات اللغوية غير ذات الدلالة التقليدية على المكان مثل الجبل، والطريق، والبيت، والمدينة، وهلم جرا... وذلك بالتعبير عنها تعبيرا غير مباشر مثل قول القائل، فى أي كتابة روائية: سافر، خرج، دخل، أبحر، ركب الطائرة، سمع المؤذن، مر بحقل...

فمثل هذه الأفعال، أو الجُمْل، تحيل على عوالم لا حدود لها؛ وهى كلها أحياء فى معانيها؛ فالذي يسافر، يتحرك ويتنقل ويتحمل؛ وهو لا يخلو من أحد الأمور - وذلك بناء على سياق السرد - فإما أن يسافر راجلا، وإما على بعير، وإما على حمار، وإما على فرس، وإما فى سيارة، وإما فى حافلة، وإما فى شاحنة، وإما فى باخرة، وإما فى طائرة، وإما فى عربة تجرها الدواب، وإما على دراجة، وإما على دراجة نارية...

ثم إن الذي يخرج لا يخلو من أن يكون خروجه من حيز ما، ومقصده إلى حيز ما آخر؛ ففعله حركة، وحركته تجري فى حيز، وحيزه مظهر من مظاهر الفراغ والامتلاء، والانجرار والامتداد. ومثل ذلك يقال فىمن يدخل.

ثم إن الذي يسمع المؤذن يعنى أنه هو فى نفسه حيز حي؛ فيسمع ويرى ويعقل، وأنه يعيش ببلاد الإسلام، وأن ذلك الأذان يحيل على مكان هو المسجد، وعلى زمان هو أوان إحدى الصلوات الخمس المفروضة على المسلمين يوميا؛ وأن ذلك الأذان يصدر من حيز غير بعيد إذا كان من دون مكبر صوت؛ وإلا فهو بعيد نسبيا: والمسافة بين مصدر الصوت (أذان المؤذن) ونهاية مده (النقاط السامع له) تحيل، حتما، على حيز، وهلم جرا...

ثم إن الذي يمر بحقل يعنى أنه هو، قبل كل شيء، حيز حي (إنسان)، وأن الحقل يحيل على مكان معين يفترض فيه الحد الأدنى من الخصب والإمراع.

ونحن، فى الحقيقة، لم نرد أن ننزلق إلى الحيز الخلفى، أو الحيز الإيحائي (Espace connoté)، كما يسميه جيرار جينات (Gérard Genette)⁽⁶⁾

بالحديث المفصل، والتحليل المطنب؛ واجتزاناً، في بعض هذه الكتابة، بالحديث عن الحيز الأمامي؛ وإلا فإننا إذا توسعنا في رؤيتنا إلى الحيز، وهي رؤية تبدو لنا مشروعة؛ فإن كل حيز سيولد حيزاً آخر مثله، أو أكبر منه؛ وهو ما يمكن أن نطلق عليه «النشاط الحيزي»، أو «الحيزية» (Spatialisation, spatialization)؛ إذ سينشأ عن المرور حركة المشي؛ وهذه الحركة ينشأ عنها امتدادٌ غير محدود لهذا الحيز؛ إذ قد يكون هذا الحقل ممتداً في الطول، وممتداً في العرض، وممتداً في الارتفاع إذا كان قائماً في هضبة من الهضبات. فالمرور نفسه يستحيل إلى حيز متحرك من وجهة، وممتد في عدة متجهات من وجهة أخرى.

ثم إن الحقل في نفسه قد يكون إما مخضر اللون، وإما مُصَفَّرَه، وإما ما بين ذلك لونا؛ فالأخضر يحيل على الخصب من وجهة، وعلى حداثة نشأة هذا الحقل من وجهة أخرى؛ فكأنه احترث منذ شهرين اثنين فحسب؛ بينما يدل الاصفرار على أمرين اثنين: إما على أن هذا الحقل قد استخصد، وإما على أنه قد تعرض لجفاف ملحاح فتحول الأخضر المدهام إلى اصفرار واذبالال.

وإذا كان للمكان حدود تحده، ونهاية ينتهي إليها؛ فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء؛ فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مُضْطَرَبِهِ كتاب الرواية فيتعاملون معه بناء على ما يودون من هذا التعامل، حيث يغتدي الحيز من بين مشكلات البناء الروائي كالزمان والشخصية واللغة... ولا يجوز لأي عمل سردي (حكاية - خرافة - قصة - رواية...) أن يضطرب بمعزل عن الحيز الذي هو، من هذا الاعتبار، عنصرٌ مركزيٌّ في تشكيل العمل الروائي حيث يمكن ربطه بالشخصية واللغة والحدث ربطاً عضوياً.

ثالثاً: هل من مكانة للحيز في الدراسات الروائية العربية؟

على الرغم من أهمية الحيز وجماليته، في أي عمل سردي عموماً، وفي أي عمل روائي خصوصاً، فإننا لم نرَ أحداً من كتاب العربية، ممن اشتغلوا بنقد الأدب الروائي، أو التنظير للكتابة الروائية، خصص فصلاً مستقلاً لهذا الحيز (أو لـ «الفضاء» بالمصطلح الشائع في النقد العربي المعاصر) ما عدا «حميد لحميداني» الذي اختص هذه المسألة بفصل مستقل تحت

عنوان: الفضاء الحكائى⁽⁷⁾. ولكن الدكتور لحميداني اتّجه، بناء على قراءاته الفرنسية، متّجّها يُعنى بحيز الصفحة، وحروفها، وفراغها أو بياضها؛ كقوله مثلا عن البياض:

«يعلن البياض عادة عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان؛ وقد يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحداثى والزمانى (...). على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة، أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر. وعند البياض الفاصل بين فصول الرواية عادة ما يتم الانتقال إلى صفحة أخرى، وقد يكون هذا الانتقال دالا على مرور زمني أو حدثي وما يتبع ذلك أيضا من تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها⁽⁸⁾.

ليس من دأبنا نقلُ نصوص طويلة لدى مناقشة مسألة من المسائل في كتاباتنا، ولكننا تعمّدا نقل هذه الفقرة كلها للدكتور لحميداني، قصّدا، ليقضى القارئ بنفسه بأن ما نريد إليه، هنا نحن، هو غير ما كان يريد إليه الصديق لحميداني.

فالأولى: أنه يتحدث عن تقنية الكتابة من حيث رقم على القرطاس، ومن حيث هي، إذن، توزيع للنص الأسود على بياض هذا القرطاس. ويبدو أن هذا الأمر عام في جمهرة الكتابات الإبداعية، وغير الإبداعية أيضا، والروائية وغير الروائية؛ ما عدا الشعر الذي له تقنية خاصة لدى إفراغه على الطومار.

والثانية: أن البياض الفاصل الذي يتحدث عنه الدكتور لحميداني، والذي يُترك بين فصل وفصل آخر هو أمر عام أيضا في جمهرة الكتابات؛ ولا يمكن أن يستأثر به حيز النص الروائي وحده.

والثالثة: ومن قال: إن كل الروائيين يعمدون إلى كتابة رواياتهم على طريقة الفصول المفصولة ببياض؛ فإن منهم لمن يعمد إلى كتابة نصه السردي على نحو متصل بحيث لا يفصل بين الفصول، أثناء توزيع نصه على الصفحات، بأي بياض؟ وهنا يبطل ذلك الحكم، وينتفي ذلك التدبير. والأخرى: أن نص الدكتور لحميداني لا يتمحض، في الحقيقة، للحيز الذي نريد إليه نحن، كما سلفت الإشارة إلى بعض ذلك، في هذه المقالة

التي ربما تكتب لأول مرة في اللغة العربية عن هذا المشكل السردى، وعلى هذا النحو؛ ولكنه كان يريد إلى الحيز بالمعنى الذي أومأنا إليه، ليس إلا. وقد كنا نحن توقفنا، طويلا، لدى حيز «زقاق المدق» لنجيب محفوظ تحت عنوان فرعى: «حيز النص الروائي المدروس»⁽⁹⁾، على بعض هذا النحو نفسه الذي أشار إليه لحميداني. غير أن ذلك لا يشكل إلا جزءا يسيرا، وغير ذي شأن، مما يراد إليه من الحيز الذي ينصرف إلى الحركة، والبعد، والحجم، والوزن، والمساحة، والمسافة، والارتفاع، والانخفاض، والانجزار، والامتداد في العمل السردى بعامه، والعمل الروائي بخاصة حيث يتبوأ الحيز فيه مكانة مكيئة.

وعلى أن الدكتور لحميداني تدارك هذا الأمر حين انزلق إلى الاستعانة بكتابات جيرار جينات، وجوليا كريستيفا وآخرين⁽¹⁰⁾.

وقد رأينا أن جمهرة الكتابات الجادة إنما توقفت لدى الحيز بالمفهوم الذي ذهبا إليه، على الرغم من أن التمييز بين حيز وآخر يظل مطروحا للنقاش. ولعل ما نقترحه نحن من الكتابة لبلورة هذا المفهوم قد يكون مقبولا ونافعا.

وقد يتحول الحيز لدى بعض الكتاب الفرنسيين إلى رؤية حيث قد يقال: «رؤية الحيز» (Vision de l'espace)⁽¹¹⁾ على غرار قول بعض الأيديولوجيين «Vision du monde». وكأن الحيز، بهذا المفهوم، ينتقل من مجرد مكان ضيق أو واسع إلى رؤية فنية. وعلى أنى لا أوافق على هذا التصور الذي ذهبت إليه جوليا كريستيفا؛ ذلك لأن الروائي قد لا يكون مفتقرا إلى كل هذا العناء حين يريد أن ينظر إلى العالم نظرة فلسفية مجردة؛ فمن الأولى أن يسخر حيز اللغة، ونشاط الذهن، وكفاءة العقل، عوض تسخير رسم أحياز ممتدة لاهثة تضطرب فيها الشخصيات. إن الحيز لا ينبغي له أن يدل إلا على ما يدل عليه معناه؛ وهو الفسح للشخصيات لكي تتحرك في مساحة معينة إن كانت جغرافية (وهذا مكان، في الحقيقة، وليس ينبغي أن يُطلق عليه لا حيز ولا فضاء)، وفي مساحة غير معينة إن كانت خرافية (Légendaire) (بلاد العجائب مثل «جبل قاف» لدى رجال التصوف، ولدى سارد ألف ليلة وليلة التي تكثر فيها الأحياز العجائبية (Espaces merveilleux) التي لا صلة لها بالجغرافيا)⁽¹²⁾.

وَيُعَد الحيز من المشكلات المركزية فى العمل السردى، وخصوصا فى الرواية حيث إن هذه الكتابة تختلف عن سواها (أدب المقالة مثلا) برسم الحيز، وخرس الزمن فيه، أو تعويم الزمن فى الحيز... وعلى الرغم من أنهما متلازمان لا يفترقان، ومتقاربان لا يتزايان؛ فإن جمهور الدارسين ومحللى الروايات⁽¹³⁾ يميزون بينهما على سبيل التيسير الإجرائي. وإلا فلا حيز بلا زمان، ولا زمان بلا حيز. ولا يجوز أن ينفصل أحدهما عن صنوه فى العمل السردى.

وكثيرا ما يعتمد الروائيون المحترفون الذين يكتبون الرواية عن ثقافة وخبرة، لا عن هواية ورغبة؛ إلى اللعب بالحيز، وإلى الدس فيه للقارئ أمورا لا ينتهي فيها إلى وجه؛ وهو أمر متعمد؛ شأن ألبير كامى (Albert Camus, 1913-1960) فى روايته «الطاعون» (la Peste, 1947)، التى تجعل فيها أهل مدينة وهران حبيسي مدينتهم لا يريمون عنها طوال جزيان الحكاية الروائية⁽¹⁴⁾؛ وذلك على الرغم من أنها كانت، فيما يزعم كامى، «مدينة بلا حمائم، وبلا أشجار، وبلا حدائق». فكأن الحيز يستحيل فى هذا العمل الروائي إلى عقاب يتسلط على الشخصية؛ بل إنه لعقاب مهين؛ لأن المرضى بالطاعون لا يحق لهم الخروج من الحيز الذى يُمنون فيه إلى حيز آخر، كما هو معروف فى قواعد الصحة؛ ذلك بأن خروجهم سيعنى انتشار هذا المرض الوبيل فى أحياء أخرى.

كما أن الروائيين المحنكين لا يوردون كل التفاصيل المنصرفة إلى الحدود الجغرافية للمكان وطبيعته؛ وذلك كيما يستحيل إلى حيز مفتوح؛ إذ لو دُكرت كل التفاصيل ذات الصلة بالمكان لاستحال مفهوم الحيز إلى مكان، ولانقلب المكان إلى جغرافيا؛ وحينئذ لا يكون للخيال، ولا للتناسخ، ولا لجماالية التلقى معنى كبير؛ أى أن الأدب يستحيل، فى هذه الحال، إلى جغرافيا، كما تستحيل الأحداث الروائية «البيضاء» إلى تاريخ. وعوض أن يظل الخيال طليقا، يستحيل إلى معرفة محدودة بالصرامة والموضوعية. ولعل الذين يلتمسون من الروائي أن يقول كل شيء عن زمانه، ومكانه، وشخصياته، ويدقق من لغته، ويفصل فى عباراته؛ إنما يريدون منه أن يكون مؤرخا، وجغرافيا، ومقررا صحفيا، وعالما اجتماعيا، وعالما نفسيا...؛ أي أنهم يطلبون إليه أن يكون أكثر مما أراد الله أن يكونه... يريدون من

الكاتب الروائي بخاصة، والكاتب بعامة، أن يكون شخصا كاملا عالما، بل متعدد التخصصات... وإلا فإنه يفترض في الكتابة الجديدة أن لا تأخذ كل شيء، ولا تدّر كل شيء؛ ولكنها تنهض بين ذلك وسطا. إن جمالية الكتابة الروائية بعامة، وجمالية الكتابة الوصفية للحيز بخاصة؛ تمثل في الإيحاء والتكثيف، دون الإطناب والتفصيل. فكأنها تتكفل بقول نصف ما تريد قوله، وتترك النصف الآخر للمتلقي فيكتمل العمل، وتتشكل الجمالية، ويتم التضافر بين المرسل والمستقبل، أو بين الكاتب والقارئ.

ولكن كتاب الرواية في القرن التاسع عشر غالبا ما يقدمون بين يدي القارئ المعلومات المفيدة، أو المهمة، من حول المكان المركزي الذي سيضطرب فيه فعل الرواية أو حدثها. وكلما تنقلت الشخصية إلى مكان ثانوي، قدمت معلومات جديدة عن ذلك المكان الجديد؛ ويمثّل ذلك في الكتابة الروائية لدى بالزاك (Honoré DE Balzac 1850-1799) مثلا⁽¹⁵⁾.

وكان زولا (Emile Zola 1902-1840) يضع رسمة لما ينوي كتابته قبل العمد إلى الكتابة؛ كما قد يمثّل ذلك في روايته «الحلم» (le Rêve)⁽¹⁶⁾. على حين أننا نجد ميشال بيطور (Michel Butor) لا يكاد يخرج عن هذا المتّجه في التعامل مع الحيز؛ وخصوصا في روايته: «استعمال الزمن» (l'Emploi du temps)، و«العدول» (Modification) حيث إن الرواية الأخيرة تضطرب في حيز متحرك هو حيز القطار السريع الرابط بين باريس حيث حليّة الشخصية المركزية، وبين روما حيث الشخصية تتطلع إلى الذهاب إلى الخدينة التي تنتظر هناك⁽¹⁷⁾.

ولا يختلف الأمر، أو لا يكاد يختلف، لدى كثير من الروائيين العرب، كما يمثّل رسم المكان، في شيء من الدقة عجيب، لدى نجيب محفوظ في جملة من أعماله؛ ومنها «زقاق المدق» حيث إن الكاتب أراد أن يصور لنا بالعدسة القلمية، إن صح مثل هذا التعبير، هذا الشارع الشعبي البسيط حتى كأننا نراه، ونذرع مساحته، ونقطع مع حميدة مسافته، ونعرف ما يجاوره من شوارع وأحياء... من أجل كل ذلك لا يجد القارئ شيئا مما كان يريد أن يعرفه إلا عرفه إياه صاحب النص فيكسل فكره، ويتبلد ذهنه؛ فلا ينطلق خياله⁽¹⁸⁾.

والروائيون الذين يتعاملون مع الحيز بدقة متناهية، مثل فلوبيير (Gautave

(Flaubert 1821-1880) فى روايته العجيبه «السيدة بوفاري» (Madame Bovary)؛ يوظفونه لغايه النص الروائي، ويتخذون من كل تحرك غايه، ومن كل تتقل حدثا، ومن كل ضيق، أو ضجر، بالحيز هدفا تسعى الشخصيه إلى تحقيقه شأن «إيما» (Emma) التي ما كانت تتنقل بين حيز وحيز آخر إلا لغايه مرسومه، بدقه متناهيه، سلفا، فى بناء النص الروائي⁽¹⁹⁾.

وقد يكون الحيز الروائي ممثلا فى قرية أو مدينه، كما قد يتمثل فى هضبه أو جبل؛ كما قد يكون طريقا ملحوبا؛ كما قد يكون شاطئ بحر، أو ضفتي نهر، أو جلّهتي بحيرة، أو جانبي واد... ويتسم الحيز الروائي، فى معظم أطوار مثوله، بالجماليه والإيحاء. ويتفاوت الروائيون فى البراعه لى بنائهم الحيز، ورسّمه، وتحديد معالمه، وجعله، كما يتعامل معه فى «الروايه الجديده»، طرفا فاعلا فى المشكلات السرديه بحيث قد يستحيل إلى كائن يعي ويعقل، ويضر وينفع، ويسمع وينطق.

وقد برع المبدعون العرب فى رسم الحيز الأدبي منذ عهد المعلقات فى زمن الجاهليه⁽²⁰⁾. وجاء كُتاب المقامات وحُكاة الحكايات (ألف ليلة وليله، مقامات الهمذاني، مقامات الحريري إلخ...)، فحلّقوا كل تحليق فى رسم الحيز الذى تضطرب فيه الحكايه أو المقامه؛ وتمثّل أحياء المقامات فى الأسواق، والمطاعم، والمساجد، والطرق، وساح المدن، وبعض الجبال والأماكن النائية عن مراكز الحضاره، ومواقع العمران.

ولما جاء العرب يكتبون الروايه فى القرن العشرين لم يفتّهم التعامل مع الحيز بوعى فنى كامل؛ فبينما كان الحيز يعنى لى نجيب محفوظ، وروائيين آخرين كثير، كل شيء؛ فكانوا يبالغون فى وصفه، ويبرعون فى بنائه؛ حتى لا يشك أحد من المتلقين فى أنه حيز حقيقي (مكان جغرافى)؛ وذلك على غرار كُتاب الروايه التقليديين؛ تغير مفهوم هذا الحيز فأمسى لى كُتاب الروايه الجديده العرب، فى المشرق والمغرب، شيئا آخر مختلفا. لقد بدأت الكتابات الروائيه الجديده تتخذ لها منحى آخر فى التعامل مع هذا الحيز؛ وخصوصا حين اغتدى الروائيون الجدد يكلّفون بتعويمه فى الأسطوره، وحمله على النطق، ودفعه إلى الوعي، وادعاء ما لا يجوز له، عقلا، من السلوك.

ولكن كل هذه العناية الشديده التي حظي بها الحيز فى الإبداع العربى

على مختلف أجناسه، لم يحظَ بها في الدراسات والتحليلات العربية للرواية؛ حيث ظل التعامل مع الحيز جارياً على شيء من الاستحياء والتخوف... على عكس التعامل مع الشخصية، والمكونات السردية الأخر.

إن مثل ذلك السلوك الفني لدى الروائيين العرب، هو مسعى محمود في التعامل مع الحيز الذي أصبح الروائيون المعاصرون، في العالم، يجنحون به نحو الغابات الكثيفة، والجبال الشاهقة، والصحاري الموحشة، والفجاج السحيقة، والكهوف المظلمة... أي أنهم أمسوا يجنحون به تلقاء البدائية الأولى للإنسان.

ولعل الجديد في كل ذلك أن الروائيين الجُد اغتدوا «يُزعجون» الحيز - كما يزعجون اللغة ويعذبونها - ويُغنتونه، ويُضنونه، وسيئون إليه عن وعي فني - شأنه شأن معظم المشكلات السردية الأخرى - فتراهم يقطعونه كما يقطعون الزمن.. فكما أن الزمن لم يعد يجري متسلسلاً رتيباً، خاضعاً لمبدأ: أ، ثم ب، ثم ج، ثم د...؛ أي لمبدأ الترتيب المنطقي للأشياء؛ ولكنه اغتدى غير متسلسل بحيث يمكن أن يمثل ب قبل أ، أو د قبل ج دون أن يكون ذلك مستتبشعاً مستنكراً، بل محبذاً مستملحاً... فإن تقطيع المكان أمسى كذلك شأننا.

لقد كان فلوبير في روايته الشهيرة «السيدة بوفاري» يقيم عمله الروائي على وصف الملامح، وتحديد الحيز تحديداً دقيقاً، ورسم معالمه رسماً واضحاً؛ أو رسماً معمارياً، يجعلك تُحس بحقيقة الحيز وواقعيته وتاريخيته جميعاً. وكان يقيم، هو وبالزك، وزولا، رؤاهم إلى الحيز على بعض هذه الاعتبارات:

- 1 - رسم الحيز العام، أو المركزي ووصفه وتحديد معالمه.
- 2 - رسم الأحياز الثانوية أو الجزئية التي تطرأ مع اضطراب الشخصية وتقلباتها من موقع إلى موقع آخر.

لكن الروائيين الجُد حين جاءوا يكتبون الرواية رفضوا هذه الأصول التقنية، ورأوا أن الكاتب الروائي بتأنقه ومبالغته في تحديد معالم الحيز قد يجعله غير صادق مع نفسه، ولا مع المتلقين أيضاً. وإذن، فالحيز في الرواية التقليدية غير صحيح ولا واقعي ولا شرعي؛ لأنه يدعي الواقعية أو الأمانة الجغرافية دون أن يستطيع كينونتها؛ فإذا لا هو واقعي جغرافي،

ولا هو خيالى؛ ولكنه مزيج منهما جميعا. فكأن خيال الروائى التقليدي يغتدي غير قادر على ابتداء عالمه الحيزي (Son monde spatial)؛ فيتكى على العالم الجغرافي يتررب عليه، ويقتات منه فئات المكانية.

ولعل من أجل هذا الاستخذاء الذي وقع فيه الروائيون التقليديون في تعاملهم مع الحيز أثر الروائيون الجدد التعامل مع الحيز بحذر، وقلق، وجهل متعمد؛ فكأن الكاتب نفسه لا يعرف معالم حيزه . كما لا يعرف نوايا شخصياته وأهواءها . بدقة؛ فهو وقارته في ذلك سواءً، كما سنتناول ذلك لدى حديثنا عن تقنيات السرد .

رابعا: أهمية الحيز فى الأدب السردى

كما أن الأدب من دون سرديات يكون أدبا ناقصا، فى أى لغة من اللغات؛ فإن السرد من دون حيز لا يمكن أن تتم له هذه المواصفة. إنه لا يستطيع أن يكونه ولو أراد . بل إنا لا ندري كيف يمكن تصور وجود أدب خارج علاقته مع الحيز؛ من أجل ذلك «يجب أن يُعتَبَر الأدب فى علاقاته بالحيز. ليس فقط . وهو ما قد يكون الطريقة السهلة، ولكن الأقل دقة لدى اعتبار هذه العلاقات . لأن الأدب من بين موضوعات أُخَر، يتحدث هو أيضا عن الحيز؛ يصف الأمكنة، والدُور، والمناظر الطبيعية؛ ينقلنا فى خيال، كما يقول بروست حول قراءاته حين كان صبيا، إلى مناكب مجهولة توهمنا، فى لحظة القراءة، بأننا نركض عبرها، ونقطئُها؛ وليس فقط، أيضا، كما يبدو، مثلا، لدى مؤلفين شديدي الاختلاف [فى طرائق الكتابة الأدبية]مثل هولديرلن (Holderlin)، وبودلير (Baudelaire)، وبرست نفسه، وكلوديل (Craudel)، وشار (Char) شيء من الحساسية للحيز، أو بتعبير أوضح: شيء من سحر المكان. إنه أحد المظاهر الكبرى لما يطلق عليه فاليري (Valéry) الحالة الشعرية (L'état poétique)»⁽²¹⁾.

فكأن الذى يبقى من آثار قراءتنا لأى عمل أدبي يمثل، غالبا، فى أمرين مركزيين: أولهما الحيز، وآخرهما الشخصية التى تضطرب فى هذا الحيز بكل ما يتولد عن ذلك من اللغة التى تتسج، والحدث الذى تتجز، والحوار الذى تُدير، والزمن الذى فيه تعيش.

ولعل بعض ذلك ما يذهب إليه جيرار جينات (G.Genette)، انطلاقا من

آراء بروست (M.Proust)، حول هذه المسألة اللطيفة؛ وذلك حين يعترف هذا الروائي بأنه حين كان يقرأ على عهد الصبا فكان يتذوق الأدب ويتمتع به على أساس من حيزيته (Spatialité)؛ فكان يركض بين السواقي، ويسبح في الأنهار، ويتأمل البحار، ويصعد في الجبال، ويمرح بين المروج، ويستمتع بمشاهد الحقول، ويتنزه بين الحداثق والأشجار؛ وكأنه، كان يأتي ذلك من خلال قراءته للنصوص الأدبية التي كانت تضطرب في حيز ما، أو تصفه. بل ربما كان تأثير جمالية الحيز تسمو به إلى حد اعتبار قدرته على الإقامة في تلك الأحياء بما هي دُور أو قصور، أو قرى أو مدن.

«إن الحيز الذي يصفه الفيزيائي، والفيلسوف، والكاتب؛ هو الحيز المشكّل، أو المُعاد تشكيله من الرسام، أو كاتب «السيناريو»؛ إنما يعني، بصورة مباشرة، العالم أو الفنان، بما هو موضوع لغاية واضحة»⁽²²⁾.

فالحيز، كما نرى، لم يكن قط وفقاً على الأدب وحده، وما كان ينبغي له أن يكون كذلك؛ بل هو مظهر يمثل لكل الذين يتعاملون معه بالفكر، والقلم، والريشة، والصورة جميعاً. ولكن لما كان الأدب هو الأصل في التفكير، وفي الخيال، وفي التصوير، وفي كثير من مظاهر الإبداع الأخر؛ فإنه قد يكون هو المجال الذي يتبنك فيه الحيز ويتمكن بامتياز؛ وذلك على الرغم من أن جيران جينات يذهب إلى أن الفن الذي يتعامل مع الحيز بامتياز⁽²³⁾ إنما هو فن العمارة. وذلك حق.. ولكن ما هو حق أيضاً أننا نتمثل الأدب على أنه الأصل في التخيل، وعلى أنه أكبر من بناء العمارات الشاهقة، والقصور الممرّدة، والمدن الضخمة؛ دون أن يستحيل عليه ذلك؛ فهو أقدر على التعامل مع الحيز؛ لأنه أقدر الفنون والعلوم على تمثله أولاً، ثم تصويره بيسر من وحي الخيال، وعبر الخيال، وبالخيال، آخراً.

بينما يكابد فن العمارة مشقة وجهداً وعناء لدى تحضير الرسوم الافتراضية للإنجاز، ثم اضطرار المهندس المعماري، غالباً، إلى التهذيب من رسومه ليسرّ إنجازها لدى البناء؛ أي لدى إقامة الحيز؛ أي لدى التعامل معه على أرض الواقع. وقد يظل البناءون يشتغلون أعواماً طويلة من أجل أن يُنجز ذلك البناء؛ بينما الروائي قادر بخياله الخصب على بناء مثل ذلك الحيز ووصفه وصفا جمالياً في وقت قصير؛ فينتشر ذلك التمثل للحيز في أذهان عدد ضخم من القراء.

وأما إذا حُولَ الأدب السردى - إذا حول الحيز المائل فيه - من مجرد التمثيل الذهني لدى القراءة أو أثنائها، إلى الاستحضار القائم على التصوير الحسى الملتقط بالبصر؛ فذلك أرقى ما يمكن أن يبلغه الحيز من تمكّن. ولعل الشيء الذي جعل من فن الرسم (فنا للحيز)؛ ليس لأنه يمنحنا ضربا من الاستحضار للامتداد؛ ولكن لأن هذا الاستحضار نفسه إنما يَنْجِزُ عبر الامتداد؛ أي عبر امتداد آخر يكون هو، بخصوصية، امتداده...⁽²⁴⁾.

حقا، إن الرسام لا يستطيع أن يبدع خارج الحيز؛ فمن دون حيز يموت الفنان لكن هل يستطيع الأديب، هو أيضا، أن يكتب خارج الحيز؟ بل هل يستطيع أحد الحياة دون حيز؟ أو ليس الحيز هو حياة الأديب، ومُضطربَ خياله، ومجال آماله، ومنتهى أحلامه؟ إن الكاتب لا يفعل شيئا غير الحلم داخل الكتابة. ولا يستطيع أن ينجز أي كتابة خارج هذا الحلم. لكن هل يمكن أن يقع الحلم، من حيث هو، خارج إطار الحيز؟

إن جيران جينات يجتهد في ربط حيز الكتابة بحيز فن الرسم من وجهة، وبحيز الفن المعماري والسينمائي من وجهة أخرى. وأعتقد أنه لا عقدة في أن الأدب يستأثر بحيزه الخالص له، الوقف عليه، المتمحض لطبيعته. ذلك أن حيز الرسام محدود جدا، وهو في حال تركيبه المناظر على المناظر، ومرّجه بين موضوعات مختلفة؛ فإنه لا يستطيع أن يخرق السماء طولا، ولا أن يستحضر في لوحته إلا أحيازا محدودة جدا.

ولا يقال إلا نحو ذلك في شأن المهندس المعماري الذي قُصاراهُ استحضار حيز يُبنى طولاً أو عرضاً، أو امتدادا أفقيا، أو ارتفاعا عموديا؛ ثم لا شيء أكثر من ذلك. المهندس المعماري، هو أيضا، يعجز عن أن يرسم أمامنا أكثر من مشهد واحد، أو مظهر واحد للحيز؛ وذلك بحكم واقعية غايته، ومادية حيزه، وارتباطه بالتجسيد الفعلي.

بينما الأديب لا !

الأديب يرسم حيزا إن شاء أن يكون ضخما ضخّمه، وإن شاء أن يكون ضئيلا ضائله، وإن شاء أن يكون ممتدا مدّده، وإن شاء أن يكون مُمَرّدا مَرْدّه؛ بحيث لا تنهض في وجهه حدود الجغرافيا، ولا ارتفاع الجبال، ولا غمرات الأمواه، ولا طُموح البحار، ولا عمق الأودية، ولا تنائي الفجّاج... إنه

يمتد مع حيزه إلى أقصى الآفاق الممكنة، فيتحرك به إن شاء، ويتوقف به إن شاء، ويركض به إن شاء، ويُبحر به إن شاء، ويغدو به إن شاء، ويروح به إن شاء، ويسري به إن شاء؛ ينيره إن شاء، ويُظلمه إن شاء؛ يعقبه إن شاء، ويُتبعه إن شاء؛ يوسع له في المساحة إن شاء، ويضيق له في المضطرب إن شاء.

الحيز الأدبي عالم دون حدود، وبحر دون ساحل، وليل دون صباح، ونهار دون مساء. إنه امتداد مستمر مفتوح على جميع المتجهات، وفي كل الآفاق.

الروائي المحترف، المتأنق، المتألق، جميعا: هو الذي يستطيع أن يتعامل مع حيزه تعاملًا بارعا؛ فيتخذ منه إطارا ماديا يستحضر من خلاله كل المشكّلات السردية الأخرى مثل الشخصية، والحدث، والزمان... إنه خشبة مسرح واسعة تعرض الشخصيات من خلالها أهواءها، وهواجسها، ونوازعها، وعواطفها، وآمالها، وآلامها،... تحب، إن أحببت، عليه؛ وتكره، إن كرهت، من خلاله. لا تستطيع الشخصيات في تعاملها مع الأحداث، فعلا أو تقاعلا، أن تُفلت من قبضة هذا الحيز؛ كما أن هذا الحيز يمثل، في مألوف العادة، طائعا لها يمتد إذا مددته، ويتسع إذا وسعته، ويتجه أنى وجهته.

وإذا كانت الألوان والأصباغ لدى الرسام، والخطوط والأشكال لدى المعماري، هي التي تحكم حيزهما؛ فإن حيز الروائي تحكمه لغته التي ترسم ملامحه، وتشكل هيئته بالوصف الدقيق. فحيزية الرواية لغوية؛ بينما الحيزيات الأخرى تقوم إما على استعمال الألوان والأصباغ، وإما على اصطناع الخطوط والمساحات والأشكال. «فحيزية اللغة (Spatialité du langage) تُعد في نظامها الضمني، نظامَ اللسان (la Langue) يوجه ويحدد كل فعل للكلمة. ولقد توجد هذه الحيزية، بادية الملامح، مشكّلة المعالم، ولو على هون ما، في العمل الأدبي؛ وذلك باصطناع النص المكتوب»⁽²⁵⁾.

لقد أدبر الزمن الذي كانت اللغة فيه تميز عن نظامها، وتُفصل حركتها عن حيزها، ويُبعدُ تشكيّلها عن نشاطها؛ ولن يعود. إن لغة نظاما دلاليا، وجماليًا أيضا، قادرا على استحضار كل الموصوفات والمذكورات في الذهن فيرسم الحيز، وتتحدد معالمه، وتكون حدوده، وتتشكل جغرافيته الأدبية

التي تتصف، وذلك على تقيض الجغرافيا المكانية، بانعدام الحدود، أو بقدرتها، على الأقل، على الاتساع والتشوسع، والامتداد والغُبور.

وإذا كان حيز الرسم والمعمار ينهض على اصطناع حاسة البصر، فإن الحيز الأدبي ينهض على استعمال حاسة البصيرة، وملَكة الخيال، وحركة الذهن جميعا. إنه على الرغم من مادية الحيز الأدبي، لكن هذه المادية تظل مجرد هيئة مشكَّلة في الذهن، ولا يمكن أن تمثلَ في واقع الفعل، أبدا، إلا إذا صُوِّرت شريطا سينمائيا.

غير أن الحيز الروائي التقليدي يشابه أصنائه من الأحياز المعمارية والجغرافية: إذ الكاتب قُصاراهُ وصَفُ الواقع مثل ما جاء أبو عبادة البحري حين وصف بركة الخليفة المتوكل... ولكن على الرغم من مادية الوصف التقليدي وواقعيته، ومشابهته لعدسة آلة التصوير؛ فإنه هو الذي يبقى، وموصوفه هو الذي يفنى؛ كما حدث لبركة المتوكل بالذات حيث لا نعرف شيئا من واقعها الجغرافي المكاني؛ وبقيت لنا صورتها الأدبية الذهنية البصيرية وحدها. ومثل ذلك يقال في كثير من الأوصاف الأخر مثل وصف لبيد للبقرة الوحشية، ووصف امرئ القيس لحركة فرسه... فكأن الأدب يأبى إلا أن يظل أدبا، وكأن حيزه يأبى إلا أن يكون جغرافيا فينسل من مكانيته الأصلية، ويندمج في حيزيته الأدبية التي لا تفنى ولا تزول، ولا تذهب ولا تحول.

وعلى أنه يجب التنبيه إلى أنه ينبغي الفصل بين ما هو مكان جغرافي حقيقي، في العمل الأدبي، وبين ما هو حيز أدبي محض... كما سبقت الإيماءة إلى بعض ذلك مرارا.

ويشبه ميشال بيطور الحيز الأدبي تشبيها عجيبا فيجعل من حيز المكتبة (مكتبة بيع الكتب، لا مكتبة البيت الشخصية) حيث اللغة العربية لا تميز - بين المعنيتين الاثنين؛ أي بين (Librairie) و ((Bibliothèque)) حيزا يشبه حيز المدينة. المدينة مكتظة بالسكان والحركة، ولا نكاد نجد مكانا فيها فارغا، ولا دارا عبَّرها خاوية؛ فهي مكتظة مكدسة. ولا يقال إلا نحو ذلك في المكتبة المزدهرة بأكداس الكتب⁽²⁶⁾؛ بأكداس النصوص؛ بفعل اللغة؛ بحيز الأدب العجيب.

وقلما وجدنا أحدا من كتاب الرواية الجديدة عُنِيَ بتصوير ملامح الحيز،

والتعامل معه على نحو خاص مثل ما جاء ذلك ميشال بيطور سواء عبّر رواياته الأربع (1950 - 1960)، أم عبر كتاباته الكثيرة التي امتدت على زهاء ثلاثين عنواناً؛ ولعل ذلك يمثل خصوصاً في رواية «العدول» (la Modification) حيث يجعل من الحيز فيها فاعلية تتحرك، وتؤثر وتتأثر؛ إذ تتحرك مع حيز القطار السريع الزاحف من باريس إلى روما معه هواجس الشخصية وعواطفها بين مكان متروكة فيه الحليّة، ومكان منشودة فيه الخدينة. ويتصل أثناء ذلك بحيز القطار المتحرك الزاحف بسرعة هائلة، أحياء كثيرة تراها الشخصية وهي تشاهد المناظر والأشجار والسيارات والشاحنات والطرق المصعّدة في شُعب الهضاب والجبال، أو الممتدة بين السهول والتّلاع... إنها ملحمة عجيبة لتفاعل الحيز وتخاصبه. وإنها لمعرض من دون حدود للحيزية التي لا يتوقف لها نشاط، ولا تضوّل لها فاعلية.

ويحاول ميشال بيطور أن يترجم تعامله مع الحيز الأدبي بفعله المادي؛ فتراه لا يكاد يتوقف عن النّطواف في العالم؛ فهو ابن بطوطة الغرب؛ إذ يساوي فعل الكتابة لديه فعل السفر؛ ويساوي فعل السفر فعل الكتابة؛ كما يقرر هو نفسه بعض ذلك...⁽²⁷⁾؛ حذو النعل بالنعل. وما ذلك إلا لأن الأدب لديه حيز، قبل كل شيء؛ فهو وصّف ومُشاهدة، وتمثّل ومتابعة، بل تأمل ومكابدة؛ وليس السفر، هو أيضاً، إلا حيزاً مستكشفاً، ومكاناً مستتبّطاً. ولعل ذلك يجسده ما كان كتبه في كتابه «عبقريّة المكان» (Le génie du lieu, 1968) فكأن للمكان، حقاً، عبقريته. وكأن عبقريّة الأدب، حقاً، حيزه. فكأن الحيز، إذن، هو الذي يجسد عبقريّة الأدب.

وربما يكون ذلك صحيحاً؛ أرايت أننا لم ننبهر قط، فيما قرأناه من حكايات ألف ليلة وليلة، بلغتها، ولا بوصفها، ولا بأسلوبها، ولكن بشخصياتها المتحركة الباردة، أو الساذجة المتبلدة؛ وهي تتحرك في أحياء عجائبية (Espaces merveilleux) تمخر البحار نحو الجزائر السحرية؛ فإذا عجائبية الحيز (خروجه عن المألوف، واعتياصه على التصنيف في المفهوم التقليدي للجغرافيا) هي التي تجعل من ألف ليلة وليلة رائعة تمثّل في عبقريّة حيزها، أكثر بكثير مما تمثّل في عبقريّة لغتها.

فكأن الحيز هو الذي يجسد عبقريّة الإبداع. فعبقريّة التشكيل الأدبي

فى رائعه ألف ليلة وليلة تمثّل، إذن، فى تعاملها مع الأحياز، وقدرتها العجيبة، وذلك بفضل عبقرية الخيال الشعبى، على إنشاء هذه الأحياز، وإعطائها أسماءً عجائبية تمنحها «الشرعية» الجغرافية (الوهمية على كل حال). فحيزها يتشكل من سلسلة هائلة من الأحياز السحرية والعجائبية حيث إن «عالم العبقریات يشغل [فيها] مكانة مركزية: ببلدانه الخرافية (Légendaires)؛ ببلدانه التي البداعة فيها تنصرف إلى الطبيعة، وإلى إنتاج الفن فى الوقت ذاته: وادي العيون (...)، وقصر الذهب والفضة، والجبل الأحمر، ووادي الزهور (...)، وجبل قاف، ومدينة الرخام»⁽²⁸⁾.

ولعل «حكايات ألف ليلة وليلة أن تكون من أكثر الآثار الأدبية [الإنسانية] ازدخارا، إن لم تكن أزخرها إطلاقا، فعلا، بالتنوع فى الحيز، والشسوع فى الفضاء، والغربة فى [تقديم] المكان [الملتقى] (...)». إن حيز ألف ليلة وليلة طليق واسع لا يكاد يشكو من ضيق ولا من انحصار؛ فالعفاريت «تحيّر» فضاءها وحيزها فى حرية مطلقة، كما نجدها قادرة كل القدرة على الغوص فى أعماق الأرض واتخاذها مستوى جميلا للعشيقات المختطفات، شأن العفريت جرجريس الذي لما اختطف الصبية الأميرة، ليلة زفافها، وضعها فى قصر تحت الأرض...»⁽²⁹⁾.

ولعل مثل هذه الملاحظات تشهد للأدب السردى العربى القديم بأنه كان يتعامل مع الحيز بامتياز ووعى، وأنه قد يكون سبق الأدب السردى فى العالم ممارسة، إلى كثير من هذه التأصيلات الحيزية التي كلف بها الأدب السردى العالمى المعاصر ممثلا، خصوصا، فى الأدب الروائى الجديد، وممثلا، بوجه أخص، فى كتابات ميشال بيطورا السردية الممتدة على أربعة نصوص هي كل ما كتبه من روايات.

ونعتقد أن الرواية العربية الجديدة بدأت تتعامل مع الحيز على نحو لم يسبق للروائيين التقليديين أن تعاملوا معه كما قد يتجسد ذلك، مثلا، فى كتابات أحمد المدينى (الجنابة)، وربما فى كتابات أحمد الفقيه الروائية، وفى كتابات أخرى كثيرة.

وقد كنا لاحظنا أن الحيز فى الكتابات الروائية الجديدة تقع عليه التعمية بحيث لا يقدم إلى المتلقى تقديمًا واضحا شاملا؛ خذ لذلك مثلا رواية «الجنابة» التي يعمد نصها «إلى رسم المكان، بالمفهوم الجغرافى،

رسمًا عجائبيًا بالتعمية على ملامح جغرافيته، وطمس معالنه، وتدمير حدوده؛ بحيث تغتدي أسماء الأمكنة الجغرافية، في الغالب، أي شيء إلا أن تكون مكانا واردا على مألوف ما نجد عليه الأمكنة في الكتابة الروائية ذات البنية السردية التقليدية»⁽³⁰⁾.

أشكال السرد ومستوياته

أولاً: أشكال السرد في التراث القصصي العربي

اللغة العربية، كسواها من اللغات الإنسانية الكبرى، عرف أدبها السردى أشكالاً مختلفة من طرائق السرد التي اقتضت، في معظم أطوارها، على اصطناع ضمير الغائب الذي سنعرض لشأنه، بعد حين، في هذه المقالة.

ومن الطرائق السردية التي استعملها العرب في سرودهم منذ العهود المبكرة:

١. عبارة «زعموا»:

ولعل عبد الله بن المقفع أن يكون أول من اصطنع هذه الطريقة السردية التي تلائم طبيعة الحكاية في شكلها المألوف منذ القدم؛ وذلك حين نقل بشيء، نفترضه، من التصرف واسع، خرافات «كليلة ودمنة» عن الأدب البهلوي الذي يزعم بعض المؤرخين أنه كان قد نُقل عن الأدب الهندي، إلى اللغة العربية. ولعل قائلًا أن يقول: وما شأن ابن المقفع بهذه الطريقة السردية والحال أنه لم يزد شيئاً على أن نقل إلى العربية، ما كان مدبجاً في اللغة الفارسية القديمة؛ فهو، إذن، لم يبتكر بمقدار ما ترجم، ولم يبدع بمقدار ما نقل؟ ونحن نجيب عن هذا

الاعتراض الشُعوبى المفترض: بأنه لا يقبله منطق؛ وبأنه لا ينبغي له أن يقوم دليلاً دامغاً على انعدام أهمية جهد ابن المقفع، وجهد اللغة العربية وعبقريتها. ذلك أن الذى يترجم، إنما يترجم بما يتلاءم مع روح اللغة المترجم إليها؛ وإلا كانت ترجمته فجّة فطيرة، وعليلة حسيرة. وهى سيرة من السوء لا تصادفنا فى ترجمة ابن المقفع، المزعومة. ونحن إنما نقول: «المزعومة» لأننا نشك شكاً مبيهاً فى أن يكون ابن المقفع ترجم ذلك الأثر السردى ترجمة حرفية، أو كما يترجم أهل العصر الآن؛ وإنما نفترض أنه قرأ ذلك الأثر، وربما كان يُروى له، ويُسرّد عليه، وهو لم يبرح يافع الشباب، غرض الإهاب ما دام الرجل معزواً إلى العرق الفارسى. وإذا سلمنا، جدلاً، بفارسية كليلية ودمنة حقا. فجاء إليها وأبدعها إبداعاً، وأجراها فى العربية على ذلك النحو البديع الذى كأنه ينم عن تجربة طويلة فى ممارسة الكتابة السردية، حتى كأنه إبداع وابتكار، لا ترجمة ونقل.

وعلى أننا لا نريد أن نجعل من هذه المسألة قضية مركزية، فى هذه المقالة، نناقشها بكل ملاساتها؛ فلعل لذلك مقاما آخر.

وربما يكون عبد الله بن المقفع اصطنع مصطلح «زعموا» لأن الناس كانوا، على عهده، حراساً على الرواية الموثوقة؛ فكانوا شديدي العناية، عهدئذ، بجمع نصوص الحديث النبوي وتوثيقها توثيقاً صارماً، ورواية اللغة العربية وضبط قواعدها، وترويج الشواهد الشعرية. خصوصاً. عليها بين أئمتها؛ فكان لا مناص له، والحال ما ذكرنا، من أن يبتكر عبارة تميز بين ما ينقله هو إلى الأدب العربى من الفارسية القديمة، أو ما يُفترض أن يكونه؛ وأنه لم يكن يندرج ضمن الرواية التاريخية الموثوقة المتصفة بالتحري الدقيق ما أمكن ذلك؛ أو ما يعرف لدى المحدثين تحت مصطلح «التعديل والتجريح» بحيث تكون رواية النص موصولة وصلاً معنفاً ومتواتراً، أو تكون الرواية غريبة موقوفة... وإنما يندرج سلوك ابن المقفع فى باب النقل الأدبى القائم على نسج اللغة، وفيض الخيال، وعدم التحرج فى الزيادة والنقصان. وكذلك نفترض كينونة هذا الأمر فى هذه المسألة بخاصة.

ولقد ظل مصطلح «زعموا» هو اللازمة السردية الغالبة على نص كليلية ودمنة، حيث تكررت هذه العبارة فيه ثلاثاً وأربعين مرة على الأقل، ولم يكد ابن المقفع يصطنع سواها إلا قليلاً فى مطالع حكايات هذا النص السردى

البديع. ولعل سعيه أن يكون أول طريقة من طرائق السرد العربي المكتوب. فـ «زعموا»، هذه، كأنها أم الأشكال السردية، وأصلها، وأعرقها في الأدب العربي.

ونلاحظ، أثناء ذلك، أن هذا الشكل السردى، كسَوائِهِ من الأشكال، لا يُفلت من قبضة الزمن الذي يظل شبها وهميا متسلطا على كل مكونات العمل السردى أنى وُجد. فمهما يكن الشكل السردى الذي نصطنع في سرد الحكاية، أو المغامرة؛ فإن الزمن لا بد من أن يمثُلَ فيه. من أجل ذلك نجد علاقة «زعموا» المقفعية بالزمن حميمة.

وإذا افترضنا، أو أقررنا بما زعم الأقدمون، وقل بما زعم المستشرقون، من أن هذه حكايات خرافية (Légendes) هندية موروثه منذ الأزمنة الموعلة في القدم؛ فإن مثل هذا السعي يمثّل فيه ما يمكن أن نطلق عليه نحن مصطلح: «زمن زمن الحكاية» الذي اقتبسناه من مصطلحات الأشاعرة⁽¹⁾ حيث ألفيناهم يولدون من هذا، وفي غير ما نحن بصدد طبعها، مصطلح «زمان زمان الزمان»⁽²⁾ أيضا.

فكأن الزمن في خرافات كليلة ودمنة ابن المقفع (لأننا، فيما يبدو، إزاء ثلاثة نصوص لهذه الخرافات التي لم تشتهر وتخلد إلا عن طريق اللغة العربية...): وذلك بناء على أنها انسلخت من الحكايات الفارسية المنسلخة عن الحكايات الهندية التي تمثل، لدى الناس، الأصل الأصيل لهذا الأثر السردى الإشكالي، فيما يزعمون... فكأن هذه الخرافات المقفعية، بمصطلح آخر أقرب إلى الوضوح، وأنسب بالحال: «حكاية حكاية الحكاية»؛ وذلك كما يقال: «نقد النقد» (Métacritique)، أو «نقد نقد النقد» (Méta-métacritique). فالإطلاق الأول يعني كتابة نقد على نقد، بينما الآخر يعني كتابة نقد على نقد، كان كُتب حول نقد آخر...

وأيا كان الشأن، فإن مصطلح «زعموا» ينسجم مع طبيعة السرد القائم على التسلسل الزمني الذي يأتي من الخارج، أو عن طريق حياد المؤلف المزعوم القائم على اصطناع ضمير الغائب. فكأن هذه الأداة السردية تقابل ما يعرف لدى منظري الرواية الغربيين بعد مصطلح «الرؤية من الخلف» (La vision "par derrière")⁽³⁾.

وقد أجمع نقاد الرواية الحديثة، أو كادوا⁽⁴⁾، على أن ضمير الغائب،

والمائل هنا فى شكل «زعموا» المقفعية، ليس إلا دلالة حتمية على نفي الوجود التاريخي، وإثبات الصفة الخيالية الخالصة للعمل الأدبي بعامه، والعمل السردى بخاصة.

وإذا كان لبعض اللغات الغربية الحية أزمنة متنوعة كثيرة جارية فى استعمالاتهم الأدبية: خصوصا داخل زمن النحو الماضى المعروف فى معظم اللغات الإنسانية الكبرى؛ فإذا الماضى المركب، والبسيط، والناقص، والسابق على أوانه، وهلم جرا... وأن الروائيين التقليديين كانوا يستعملون فى الكتابة الروائية الفرنسية «الماضى البسيط»؛ فبما دلالاته على لقطة حديثة تقع مرة واحدة، ثم تتقطع بسرعة. فكأن تلك اللقطة السردية إنما وقعت لنفى الحقيقة التاريخية، وتجسيد الفعل الخيالى العارض الذى يظل، مع ذلك، باقيا خالدا. فاصطناع ذلك الماضى المتمحض للسرد، لدى الحكى، برهان على النظرة الواعية إلى الإبداع السردى، وأنه ليس من التاريخ، ولا من الحقيقة، ولا من الوجود، ولا من الواقع فى أى صورة من صورهِ الحقيقية؛ وإنما هو من قبيل الخيال، والجمال، والفن، واللعب باللغة، والنسج باللغة، والإبهار بالحكى... إنه من قبيل تمثيل الواقع فى ثوب الخيال. هو تطلع إلى رسم صورة فنية أو أدبية، لعالم واقعى لم يوجد، فى حقيقته، قط. فالحقيقة، هنا، أدبية لا تاريخية، وإبداعية لا واقعية؛ وذلك على الرغم من أنها تجسد عصرا ومجتمعاً، وأناسا كأنهم أحياء يُرَقِّقون (شخصيات). بل إن كل هذه المظاهر يجب أن تبدو على أنها مجرد لعبة فنية جميلة يتسلى بها القارئ أو يتلهى، ولا نقول: يُفيد منها، بالضرورة، ويتعلم.

2. مصطلح السرد فى فن المقامات:

على الرغم من أن اللغة العربية عرفت ذلك الشكل السردى المائل فى عمل «كليلة ودمنة» منذ مطلع القرن الثانى للهجرة؛ فإن تلك التجربة السردية ظلت، فيما يبدو، محدودة التأثير، بل كالمُعْدِمَةِ. ويبدو أنها لم تلقَ الرواج الجدير لها، والسيّورة القمينة بها، فى تاريخ تطور الأشكال السردية العربية. ولعل ذلك يعود إلى:

أ - أنها عالجت أحداثا رمزية أجرتها على أسنّة حيوانات تتحدث، وكأنها تعقل، وتتصارع من أجل البقاء، أو من أجل إرضاء نزعة الأنانية، أو من أجل إشباع الغريزة الحيوانية، أو الشيطانية؛ إذا حق لنا اصطناع اللغة

الأخلاقية في هذا المجال. وكان من العسير على مجتمع شعري، منبثق عن حضارة البادية القحة (ونحن مع ذلك لا ننكر وجود حضارة عربية عريقة قبل مجيء الإسلام، ولكن الأدب ظل يعول على حضارة الشعر أساسا... لقرون طوال...)، أن يتقبل مثل تلك السُّرود ويتذوقها، وينسج عليها؛ فيبدع ما يشابهها شكلاً أو مضمونا.

ب. إنها، نتيجة لذلك، لم تعالج قضايا تتصل بالحياة الاجتماعية، أو العاطفية للعرب على ذلك العهد؛ فلم يُلَفِّ الناس فيها أنفسهم بشكل باد؛ فزهدوا فيها، ورغبوا عنها، ولو على هون، فكان، إذن، غير ممكن النسجُ على منوال هذا الشكل السردى في الأدب العربي... وكان يجب الانتظار إلى نهاية القرن الرابع الهجري الذي شهد ميلاد جنس المقامات، على يد بديع الزمان الهمذاني الذي سارت مقاماته غربا وشرقا، ولقيت رواجا واسعا لم يلبث أن حمل أبا محمد القاسم الحريري (446 - 516هـ). على أن يدبج خمسين مقامة أبدى فيها براعة فائقة باللعب بألفاظ اللغة، قبل كل شيء. ومن المحزن أننا نجد كثيرا من مؤرخي الأدب العربي، أثناء القرن العشرين، يتسرعون في إصدار أحكام مصدرها تخلف النقد العربي على مقامات الحريري لمجرد أنها سلكت لنفسها نسجا إيقاعيا في الكتابة، ولتأنقها الشديد في استعمال ألفاظ اللغة... ونحن نَعْجب من أحكام هؤلاء الذين انبرؤا للتأريخ للأدب العربي؛ فتزبوا قبل أن يتعنبوا! وإلا لكانوا عدوا تلك الطريقة في الكتابة ضربا من تأنيق اللغة وتأليقها، وترويضها وتطويعها، والتمكين لها في الظهور تحت أساليب مختلفة، ونسوج لغوية مزرکشة.

إن المسألة هنا لا تنصرف إلى سوء ذوق الحريري الذي كان يحفظ القرآن، ويستظهر عيون النصوص الأدبية الرفيعة النسج من الشعر العربي، وخطب البلغاء، ورسائل الأئناء، وأسجاع الكهان، وأمثال العرب السائرة، وأحاديثها الطائفة... بمقدار ما تعود إلى تطلعه إلى تطويع اللغة على ذلك النحو الجديد لتبدؤ معاني ألفاظها في تلك الإيقاعات العجيبة، بل ربما، أثناء ذلك، إلى شيء من التحدي على طريقتة الخاصة... فقد كان الشيخ قادرا، من باب أولى، على أن يسرد تلك الحكايات في لغة بسيطة... ولكن ذوق ذلك العصر هو الذي كان يتطلب ذلك؛ أو قل: إن ذوق الحريري هو

الذى أراد أن يكرس تلك التجربة اللغوية التي ظلت متفردة، ليس فى الأدب العربى وحده، ولكن فى الكتابات الإبداعية العالمية... وأنا، إذن، لا ندين الشيخ الحريرى كما لا ندين عصره؛ لأننا نستمتع استمتاعا كبيرا حين نقرأ تلك المقامات الجميلة البديعة. ولعل الذى حمل النقاد العرب المعاصرين على الحكم بتخلف مقامات الحريرى بخاصة، وجنس المقامات بعامة، ضعف كثير منهم فى اللغة العربية! نقصد: إلى قلة زادهم من المحفوظ الأدبى القديم. ولعلها السيرة التي قد تكون حالت بينهم وبين تذوق أدب المقامات بعامة، ومقامات الحريرى بخاصة. فكأن الشيخ إنما كان يكتب مقاماته للصفوة الصافية، على حد تعبيره، من الأدباء، لا لمطلق القراء، وعامة المتلقين للرسالة الأدبية.

وإذا كانت النسوج السردية التي تناولتها المقامات (وهي جنس أدبى عربى فُح): بسيطة وسطحية، وضحلة المضامين والأفكار؛ فإن العمل فيها باللغة كان منقطع النظير فى أى أدب سردي، عبر الآداب العالمية، إطلاقا. وما يتبجح به بعض النقاد الجدد الغربيون من ضرورة العمل باللغة وحدها؛ كان الأدب العربى سبق إليه مجسداً فى ذلك الشكل السردى العجيب. ولعل من أجل ذلك راج هذا الشكل السردى العربى الخالص، وترجم إلى لغات كثيرة، وقلده الأدباء اليهود فى الأندلس فكتبوا بالعبرية على منواله... كما انبرى الكتاب العرب ينسجون عليه فى القرون اللاحقة فبلغوا إلى اليوم قريبا من مائة وخمسين كاتباً لعل أشهرهم جميعا بديع الزمان الهمذاني المبتكر (على غرار أحاديث ابن دريد، وأحاديث الكدية على كل حال...)، والحريرى المؤسس والمطور⁽⁵⁾.

وكان معظم المقاماتيين يبتدئون السرد فى مقاماتهم إما بعبارة «حدثنا»، وإما بعبارة «حدث»، وإما بـ «حكى»، وإما بـ «أخبر»، وإما بـ «حدثني» (وهي أداة سردية كانت تصطنعها شهرزاد فى «ألف ليلة وليلة»)، والتي يصطنعها ابن ناقيا وكان الجاحظ اصطنعها قبل ذلك، فى الحقيقة، منذ القرن الثالث للهجرة، فى كتابة حكاية الكندي حيث افتتحها بهذه العبارة «حدثني عمرو بن نهيو، قال»⁽⁶⁾ وإما بعبارة «أخبرنا».

ولعل الذى يسترعى الانتباه، من بين كل هذه الأشكال السردية جميعا، هو عبارة: «حدثني» التي تشابه الأداة التي كانت تصطنعها شهرزاد فى

سرد حكايات ألف ليلة وليلة.

والحق أن هذه العبارات كلها مستقاة من تقاليد رواة الحديث النبوي، ورواة اللغة الذين سلكوا مسلكهم في تدوين الأخبار، وإثبات الروايات، والتشدد في تقبل النصوص وتصحيحها وغربلتها. وكانت هذه العبارات في أصلها، إذن، دالة على واقع من التاريخ، أو على تاريخ من الواقع؛ فانقلبت سيرتها في السُرود المقاماتية إلى محض خيال، وصِرَف إبداع.

ولعل عبارة «حدثني» أن تكون ألصق بحميمية السرد، وأدل على كيان «الأنا»، وأقدر إحالة على الداخل، وأكفأ في التوغل إلى أعماق الذات لتفجير مكانها، وتعرية مخابئها: عبر نسوج لغوية تتمثل العالم الخارجي فتُحيله إلى لَوَحات مَوْقُوزة بمعاني الحياة، متوهجة بالإشراق، طافحة بالجمال والنور.

إن اصطناع ياء الانتماء، أو ياء الاحتياز، أو ياء الذات (والتي يطلق عليها علماء النحو العرب: «ياء المتكلم» - وما هي في الحقيقة بياء المتكلم، ولكنها ياء تأتي من الخارج فتقع على معنى المتكلم... فياء المتكلم مثل التي تكون في «كتابي»... بيد أن هذه أيضا ليست ياءً متكلم؛ بل هي ياء احتياز وامتلاك... وكذلك يُطَلَّق عليها في بعض النحو الغربي...): تتيح للسارد (Narrateur, narrator)، الحديث من الداخل، وتجعله يتعزى في صدق وإخلاص وبساطة أمام الفعل السردي، أو أمام المسرود له (Narrataire, narratee).

وعلى الرغم من شيوع هذه الأشكال السردية وذيوعها، طوال عشرة قرون من عمر الأدب العربي؛ فإنها لم تطور الأداة السردية العربية لقصور همم جمهرة المقاماتيين عن المستوى السردي الفني الرفيع الذي كان بلغه الهمذاني، وبدرجة أدنى من ذلك أبو محمد القاسم الحريري. فقد كان مفترضاً أن ينزع أدب المقامات (أو جنس المقامة) منزعا سرديا طموحا فيطور من أدواته الداخلية، والخارجية، والعميقة، والسطحية؛ ولكن شيئا من ذلك لم يحدث؛ بل تتهقرت السيرة السردية نحو ما قبل البديع الهمذاني، أي عادت إلى الحافرة، أو إلى الصفر، كما يعبر الرياضياتيون؛ فظلت المقامات تكرر لما قيل، بأسوأ مما قيل. فلعل أجمل ما فيها: الأدوات السردية، والشخصيات الأدبية المرحّة، الأدبية، الطمّاعة، الجمّاعة، المتّاعة... ولكن سطحية الموضوعات المعالّجة وضحالتها من وجهة، والمبالغة

فى التأنق فى اللغة جعلت منها إبداعات أدبية لغوية، لا أنها تعالج قضايا اجتماعية وسياسية للمجتمع الذى كُتبت فيه؛ وهو ما يطالب النقاد التقليديون أن تكون عليه الكتابة الأدبية بعامة، والكتابة السردية بخاصة... فهل نصنف جنس المقامات فى الأدب الجديد الذى لا يعنيه شيء فى المجتمع؛ ولكنه يركز على اللعب باللغة والعمل بها؛ أم نصنفه فى غير ذلك مقاماً؟... إن هذه المسألة مفتقرة إلى بلورة وتلطيف.

ج - مصطلح السرد الألفليلى:

تصطنع شهرزاد، ساردة ألف ليلة وليلة، عبارة «بلغني». وهى أداة سردية تتصف بالإيحائية والتكثيف، وتواري وراءها عوالم لما تُكشَفُ، وأفضية لما تُعرف. إنها توشك أن تكشف عن ذلك الغطاء السري الكامن فى غيب الذاكرة، والقابع فى غيابات الخيال المجنح. فعبارة «حدثني» الشهرزادية تعني، أو توشك أن تعني، وقوع الكشف عن ذلك المتحدث، أو «المبلغ» الذى كان حضر الحدث وعاشه، أو عايشه، فسرده للمؤلف (Auteur, author) الذى يُعيد هو سرده تارة أخرى.

فكان عبارة «حدثني» تُحيل على شكل سردي مفتوح، غير جاهز، ولا محدود؛ فهو مهياً لتقبل شيء من الزيادة والنقصان، وتقبل شيء من الإضافة والتحويل فى الشريط السردى. فللراوية الحق، كل الحق، بواسطة أداة السرد «بلغني» أن يُبدع فى سرده، ويُضيف فى حكيه، وكأنه مدفوع، بشكل غير مباشر، إلى تكملة ما ألفاه ناقصاً، وملء ما وجده فارغاً، والسمو بما رآه مُسبباً هزيباً، وضحلاً قليلاً... الراوية هو، هنا، لا يروي حديثاً حدث، ولا خبراً وقع، ولا تاريخاً كان؛ ولكنه يروي أحداثاً تخيلها سواؤه على نحو ما، فيُحيلها هو إلى ذلك الشكل من النسج السردى مضيفاً إليها عناصر أخرى لتكون أروع وأجمل، وأغنى وأكمل.

ومن أهم ما تسميز به طريقة الحكى فى ألف ليلة وليلة:

1. افتتاح الشريط السردى بعبارة «بلغني أيها الملك السعيد» (ونستثنى من ذلك بعض الليالي القليلة مثل حكاية الليلة الأولى التى اصطنعت فيها الساردة عبارة «حكي» [هو]).

2. فسح المجال للشخصية لتشرع فى سرده ما جرى لها من أحداث

بنفسها (أنا)⁽⁷⁾.

د . مصطلح السيرة الشعبية:

نود أن نتوقف لدى أنموذج واحد من هذه السيرة الشعبية العجيبة؛ وهي سيرة بني هلال الملحمة. فلقد ألفينا السارد فيها يصطنع عبارة استأثر بها من بين كل العبارات والأشكال التي جئنا عليها، وهي: «قال الراوي». وعلى أننا نجد السارد يعدل عن ذكر هذه العبارة في صدر ثلاث حكايات من بين الواحدة والثلاثين: السادسة، والتاسعة من القسم الأول، والثانية والعشرين من القسم الآخر.

ولعل هذا الشكل أن يجسد أعرق الأدوات السردية وأشهرها بين السُرداء. والحق أن هذه العبارة هي التي ينطبق عليها أحكام منظري الرواية الغربيين الذين يجتعلون حاجزا زمنيا بين زمني الحكاية، والحكي. أرايت أن السارد، هنا، يعود حقا إلى الوراء ليحكي للمتلقين . أو المحكي لهم (Narrataires) . ما يزعم أنه كان قد سمعه من الراوي، لا يعد شخصا حقيقيا؛ ولكنه مجرد كائن ورقي يستظهر به السارد الشعبي لمنح إبداعه شيئا من الواقعية التاريخية التي كان السُرداء الشعبيون، فيما يبدو، حراسا عليها؛ وإلا فإن عبارة «قال الراوي» لا تمثل، في الحقيقة، إلا «أنا» السردية، لا النفسية. فالذي أبدع الحكاية هو الذي أبدع معها عبارة «قال الراوي».

ولقد كانت هذه السيرة مألوفة في الأدب العربي؛ فقد ألفينا أبا عثمان الجاحظ يكتب، مثلا، حديثا بديعا، هو أجمل من القصة، وأرقى من المقامة، وأطرف من الحكاية، وأمتع من المقالة: أطلق عليه عبارة «قصة الكندي»⁽⁸⁾؛ ويرويه، على سبيل التقاليد الأدبية التي كانت تفرض على المبدع ذلك فرضا، عن شخص عمرو بن نهوي الذي على ثبوت تاريخيته (كان يعيش أيام المأمون، وكان من أصحاب النظام)⁽⁹⁾؛ فإنه لا يجوز لعاقل، مع ذلك، أن يصدق بأن الجاحظ كان مجرد مسجل، بل راو، لحديث ابن نهوي الذي لا نحسبه زاد عن سرد الحكاية المتمحضة لتلك الشخصية البخيلة، فجاء الجاحظ إلى الفكرة وصاغها في لغته العجيبة، وأسلوبه المتفرد... ذلك بأن حديث الكندي يعد، من الوجهة الجمالية للكتابة العربية أرقى ما توصل إليه البيان العربي المكتوب على الإطلاق... ولعل أبا عثمان ببعض ذلك يعد أكتب كتاب العربية إلى يومنا هذا.

وإذن، فإسناد الحكاية، أو القصة (اصطلاح الجاحظ، وسيرة بني

هلال)... إلى راوية، أو إلى شخصية تاريخية، أو تاريخانية، على حد سواء؛ لا ينبغي أن يعد حجة على وجود تلك الشخصية، ولا على ثبوت إسناد النص المروي عنها، إليها على الحقيقة؛ وإنما هي سيرة كان الكتاب والسُّراد يفرعون إليها لإثبات تاريخية الفعل الأدبي، وإضفاء الشرعية الواقعية على وجوده؛ في غياب التقليد الإبداعي خارج مملكة الشعر.

ونحن نحسب أن شخصية الكندي التي ساق الجاحظ من حولها ذلك الحديث الأروع، والتصوير الأبدع، والبيان الأعجب؛ لم يكن لها، في الغالب، أي وجود تاريخي؛ وإنما الكندي شخصية أدبية ابتدعها الجاحظ ليقوم حولها ذلك النسج السردى المتفرد في الأدب العربى القديم. وعلى أن هذا ليس موضوعنا؛ هنا، والآن.

وربما اتصل بعبارة «قال الراوى» عبارة أخرى كثيرا ما تشيع فى السرد العربى الشفوى؛ وهى «كان ما كان». ويبدو أن هذه الأداة السردية عربية صميمية، ولكنها شعبية: تشيع، خصوصا، فى الملاحم، وفى الحكايات الخرافية العربية اللسان. وربما يتمثل أجمل الأدب السردى العربى فى القطب الشعبى منه؛ فهو ميراث قرون طوال مزدخرة بالقصص والملاحم والحكايات والأساطير، ظلت تتطور بمعزل عن حركة الأدب السردى الفصيح الذى على الرغم من ظهور روائع ذات مكانة عالمية فيه؛ ومن تلك الروائع «ألف ليلة وليلة»، و«حي بن يقظان»، و«رسالة الغفران»؛ فإن السُّراد العرب لم يمشوا على هذا الدرب الممهّد، والفراش الموطأ، فقاموا متفرجين؛ ولم يكادوا يجاوزون جنس المقامة يدبجونه فى مستوى فنى أدنى مما عُرف عليه لدى الهمذاني والحريري.

غير أن الأدباء الشعبيين (ونحن نميز الأدب الشعبى، عن الأدب العامي...)، وأمام هذا الفراغ السردى، نهضوا يبدعون القصص والحكايات والأساطير والملاحم والخرافات كما نلاحظ ذلك فى سيرة عنترة بن شداد، ووقائع علي بن أبى طالب - رضى الله تعالى عنه - مع عتاة الجن، ومع الغيلان والكائنات الشريرة...، وسيرة فيروز شاه العجبية، وسيرة سيف بن ذي يزن، إلى ملاحم كثيرة لما تحلّ بالمناهج الجديدة لإمكان الكشف عما فى طياتها من كنوز وقيم، وعناصر سردية عجيبة عجائبية معا.

وإذا كان كثير من هذه السير أو الأعمال السردية فصيح اللغة، أو قريبا

من الفصاحة؛ فإن الروح الغالب عليها هو شعبي ما في ذلك من ريب. فاللغة الفصيحة لا يمكن أن تكون، في مثل هذا الموقف، معيارا لتحديد طبيعة الأدب. ولكن لا ينبغي أن يظن ظان أننا نريد إلى الغض من القيمة الجمالية والسردية لهذه الإبداعات العربية الكبيرة؛ بل لعل شعبيتها هي التي مكنت لها من الانتشار والبقاء. فهي مفخرة من مفاخر نتاج الخيال العربي الدافق الذي كان وراء تطور الأدب السرد في الغرب؛ ولا سيما بفضل ترجمة مقامات الحريري، وألف ليلة وليلة عدة ترجمات إلى اللغات الأوروبية منذ قرون⁽¹⁰⁾.

ومن الواضح أن الرواية العربية لم تستطع التخلص، نهائيا، من أشكال السرد القديمة، ولا سيما من فعل «كان» الذي نعتقد أنه موروث عن أدوات السرد الشعبي «كان ما كان...»، أو «كان في قديم الزمان، وسالف العصر والأوان...». من أجل ذلك نلاحظ أن بعض النصوص الروائية العصرية تجنح إلى الإكثار من اصطناع هذه الأداة (في الرواية التقليدية البناء خصوصا، أو في الأحاديث التي تتخذ لها الشكل السردى إطله حسين في «على هامش السيرة»، مثلا...) التي ظاهرها، كالماضي البسيط في اللغة الفرنسية: زمان؛ ومدلولها الحقيقي لا زمن فيه إذا راعينا الغاية الحقيقية من عرض النص المسرود المشبع بأداة السرد «كان».

وسواء علينا أكان النص مشبعًا بـ «كان»، أم بسواها من الأفعال؛ فهي في جمهرتها، عبر عامة النصوص السردية التقليدية، تقع في الماضي؛ إذ كان الراوية، في مألوف الأطوار، إنما يحكي ما وقع للشخصية، أو للشخصيات، في الزمن الماضي أساسا؛ وذلك على الرغم من أن بعض الأحداث قد يقع في الحاضر، وبعضها الآخر ربما سيقع في المستقبل؛ ولكن طبيعة السرد لا تتعلق إلا بما كان، لا بما هو كائن، ولا بما سيكون.

ثانيا: أشكال السرد الروائي

تعددية استعمال الضمائر في السرد:

قد يكون واضحا أننا نريد بـ «الضمائر» إلى ثلاثة منها خصوصا: أنا، أنت، هو. ويبدو أن ضمير الغائب (هو) هو الأكثر استعمالا في السرد الشفوي والمكتوب جميعا. ولم يخطر بخلد سارد من القدماء أن يصطنع

الأول أو الثاني استعمالا موظفا فى الكتابة السردية الفنية. وإنما نشأ ذلك مع التطور المذهل الذى عرفته السردانية (Narratologie) منذ أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها.

ولقد يكون من العسير التحدث عن استعمال هذه الضمائر بمعزل عن الحديث حول التطور المدهش، الذى اعتور كتابة الرواية الغربية انطلاقا من بروسست (M.Proust)، وأندري جيد (André Gide)، وكافكا (F.Kafka)، وأرنست هيمينغواي (E.Hemingway)، وجويس (J.Joyce)، وسوائهم من عمالليق الرواية العالمية، خصوصا فيما بين الحربين.

والحق أن اصطناع الضمائر يتداخل، إجرائيا، مع الزمن من وجهة، ومع الخطاب السردى من وجهة ثانية، ومع الشخصية وبنائها وحركتها من وجهة أخرى. ففصلُ مكوّن عن آخر أمر شديد الصعوبة، ولا يخلو من كثير من التكلف الإجرائي. ولو تركنا الحديث يجري على سجيته لتحدثنا عن هذه المكونات السردية ضربية واحدة؛ وإذن لكنا قدمنا الخطاب السردى الذى يشمل السرد، الذى يشمل الزمن، الذى يشمل الشخصية..

لكن لا يمكن، من الوجهة الإجرائية، أو قل، بحكم القصور الذى يعتور مساعي الإنسان، وعدم قدرته على معاملة الأشياء معاملة متزامنة: الجمع بين هذه المشكّلات جملة واحدة؛ فكان الفرع إلى مثل هذه التجربة أمرا ليس منه مناص.

ويذهب بعض المنظرين الغربيين إلى أن أشكال السرد يمكن، وانطلاقا من علاقتها الحميمة بالشخصية، أن تقدّم تحت طائفة من الزوايا، منها:

- 1 - أن تقدّم الشخصية نفسها؛
- 2 - أن يقدّم الشخصية سواؤها من الشخصيات الأخرى؛
- 3 - أن يقدّم الشخصية سارداً آخر؛
- 4 - أن تقدّم الشخصية نفسها بنفسها، والسارد، والشخصيات الأخرى، معا⁽¹¹⁾.

وينهض هذا التقسيم لأشكال السرد على اعتبار الشخصية مركزا للاهتمام، وقطباً للعناية. ولعله، مع ذلك، أن لا يخلو من بعض الشطط؛ ذلك بأن الشخصية لا تستطيع، وحدها، ومنعزلة، أن تستأثر بذاتها دون التعويل على المكونات السردية الأخرى وأهمها الخطاب بقسميه الوصفى

والسردي. إن الشخصية لا تستطيع، ولو أرادت ذلك، أن تقدم نفسها خارج إطار اللغة التي يتشكل منها الخطاب السردي الذي يشمل الوصف والسرد من وجهة، والحوار الذي يشمل التعامل مع أطراف أُخَر من وجهة ثانية، وربما المناجاة (Le monologue intérieur) التي تعني التحوار مع جوانية الذات من وجهة أخرى.

وأيا كان الشأن، فإن التقسيم الأول، وكما كان لاحظ ذلك بورنوف وويلي (Bourneuf et Ouellet)⁽¹²⁾، يعرّوه الضعف من حيث انطراح مشكلة معرفة الذات؛ إذ هل يمكن أن تعرف الشخصية نفسها، وفي الوقت ذاته، أن ترسل لسوائها معرفة ذاتها؟

وفيما يأتي تقديم لاستعمالات الضمائر الثلاثة مع معالجة كل استعمال على حدة، وتبيان مزايا كل استعمال بالقياس إلى كل من هذه الضمائر الثلاثة.

١. استعمال ضمير الغائب:

لعل هذا الضمير أن يكون سيد الضمائر السردية الثلاثة، وأكثرها تداولاً بين السُراد، وأيسرها استقبالا لدى المتلقين، وأدناها إلى الفهم لدى القراء. فهو الأشيع، إذن، استعمالاً. وقد يكون استعماله شاع بين السُراد الشفويين أولاً، ثم بين السُراد الكتاب آخراً، لجملة من الأسباب لعل من أهمها:

أ - أنه وسيلة صالحة لأن يتوآزى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار، وأيديولوجيات، وتعليمات، وتوجيهات، وآراء؛ دون أن يبدو تدخله صارخاً ولا مباشراً إلا إذا كان محروماً مبتدئاً. إن السارد يغتدي أجنبياً عن العمل السردي، وكأنه مجرد راو له، بفضل هذا «الهو» العجيب.

ب - يجنب اصطناع ضمير الغائب الكاتب السقوط في فخ «الأنأ» الذي قد يجر إلى سوء فهم العمل السردي، وأنه ألصق بالسير الذاتية منه بالرواية الخالصة؛ وذلك على الرغم من أن الكاتب المحترف يُعنت نفسه في محاولة فصل «الأنأ» السردي، عن «الأنأ» الكاتب؛ ولكن ذلك قد لا يكون إلا بمقدار، وإلا على هون ما.

ج - يفصل اصطناع ضمير الغائب زمن الحكاية، عن زمن الحكيم من الوجهة الظاهرة على الأقل؛ وذلك حيث إن «الهو»، في اللغة العربية، يرتبط

بالفعل السردى العربى «كان» الذى يُحيل على زمن سابق على زمن الكتابة. وعلى الرغم من أننا سنناهض هذا الفصل الزمنى حين سنتحدث عن زمن السرد؛ فإن هذا الزمن يظل فى ظاهره وكأنه، فعلاً، مفعولٌ عن الكاتب، سابق عليه؛ مع أنه مجرد خدعة سردية، وتقنية روائية للتعامل مع الزمن الذى هو زمن الكاتب وحده، وقبل كل شيء.

وفى هذه الخدعة السردية ما فيها من حمل المتلقى على التصديق بحدوث ما يجرى، وأنه أدخل فى التاريخ والواقع من حيث هو مجرد نسيج لغوى؛ بمقدار ما يبتعد عن الواقع والتاريخ، يقترب من الأسطورة وعطاء الخيال.

د - إن اصطناع ضمير الغائب فى السرد «يحمي» السارد من «إثم الكذب» بجعله مجرد حاك يحكى، لا مؤلف يؤلف، أو مبدع يُبدع. ولقد يتولد عن هذا الاعتبار انفصال النص عن ناصبه؛ وذلك بحكم أنه مجرد وسيط أدبي ينقل للقارئ ما سمعه أو علمه من سوائه. فهو ببعض هذا السلوك ينتقل من وضع السارد الكاتب، إلى وضع السارد الشفوي. وسنذهب، فى مقالة من مقالات هذا الكتاب، إلى ضرورة التمييز بين هذين الوضعين السرديين المختلفين اختلافاً بعيداً.

هـ - إن استعمال ضمير الغائب يتيح للكاتب الروائي أن يعرف عن شخصياته، وأحداث عمله السردى كل شيء؛ وذلك على أساس أنه كان قد تلقى هذا السرد قبل إفراغه على القرطاس؛ فهو، هنا، يَرْدَجِي الأحداث وشخصياتها نحو الأمام؛ فيكون وضعه السردى قائماً على اتخاذ موقع خَلْفَ الأحداث التى يسردها، أو قل: الأحداث التى يَرْدَجِيها تلقاء الأمام بما هو أشد إلماماً، وأكثر اطلاعاً عليها؛ فهو بها، إذن، خبيرٌ، وبتفاصيلها عليم؛ وذلك بما هي مجرد أدوات ورقية، أو سمات صوتية طائرة فى الفضاء، لاحول لها ولا طول: تأتمر بأمره، وتزدجر لرجره، وتدفع لدفعه. ولعل رولان بارط (Roland Barthes) أن يكون من أبرع النقاد الغربيين حديثاً عن ضمير الغائب «هو» (IL)؛ فقد اختصه بمقالة على حدة فى بعض كتاباته النظرية⁽¹³⁾.

و - يفصل ضمير الغائب النص السردى فصلاً عن ناصبه الذى نصّه؛ ويجعل المتلقى واقفاً تحت اللعبة الفنية التى اللغة أدائها، والشخصيات

أشكال السرد ومستوياته

ممثلاتٌ فيها؛ فيعتقد من لا علم له بالخدعة السردية، أو بالأدب السردى ببساطة، أن ما يحكيه السارد في نصه هو حقا كان بالفعل؛ وأن الناص مجرد وسيط بينه وبين الأحداث المحكية. إن «الهُو» يُوهم بتتابع الزمن عبر ثلاثِ مراحلٍ هي كما تجسدها هذه الرسمة:

١ - الأحداث

(Histoire)

٢ - السارد

(Narrateur)

٣ - المتلقي

(Recepteur)

ولقد حللنا هذه العلاقة، في إحدى مقالات هذا الكتاب، وحكمنا بطيها في علاقَتَيْنِ اشتَتَيْنِ زمنيتَيْنِ فقط بحيث أذبنا العلاقة الأولى في الثانية؛ وذلك على أساس أنها لا ينبغي لها أن تزدوج إلا تحت وطأة السحر السردى، لا كما هي في الوقع الفني.

وعلى أننا لم نرَ، فيما أتيح لنا الإلمامُ عليه من كتابات نقدية فرنسية، خصوصا حول نظرية الرواية، كاتباً توقف لدى ضمير الغائب فحلله تحليلًا جماليا وفنيا وسرديا مثل الذي صادفناه لدى رولان بارت، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك^(١٤).

١ - إن «الهُو» يأتي في العمل الروائي بمنزلة العقد الممتاز للرواية؛ إنه معادل للزمن السردى؛ فهو يدل على الفعل الروائي ويُجزّزه؛ إذ من دون ضمير الغائب يعتور الرواية الحَوَرُ، بل ربما حل بها الدمار^(١٥).

٢ - يجسد «الهُو»، أو ضمير الغائب، من الوجهة الشكلية، الأسطورة؛ حيث لا يوجد في الغرب فن لا يشير إلى قناعه بالبَنان. إنَّ بضمير الغائب، وباستعمال الماضي البسيط (Le passé simple) تتوهج الوظيفة السردية للفرن الروائي. كأن ضمير الغائب يَفِرُّ لمستهلِكِي الكتابة الروائية ما يمكن أن يطلق عليه «أَمَّن الأسطورة» ذات المصادقية التي، مع أنها، تبدو مزيفة في كل الأطوار^(١٦).

3 - إن «الهُو»، لدى بالزاك (H.Balzac) يشابه «الهُو» لدى سيزار (Cézar) حيث ضمير الغائب، هنا، ينجز ضرباً من الحالة الجبرية (Etat algébrique) للفعل السردى: حيث للوجود أدنى سَهْم ممكن لصالح ارتباط هو من الوضوح بمكان، أو لمصلحة علاقات إنسانية متسمة بالمساوية⁽¹⁷⁾.

فكأن «الهُو»، لدى بارط، الرواية نفسها؛ بل كأنه زمئُها نفسُه؛ فهو المنشط للسرد، وهو الدافع له، وهو الدال عليه، وهو المَجسّد لمكوّناته؛ إذ يمثّل الشخصية، وهي تنهض بالفعل، بالتأثير أو بالتأثر، بالعتاء أو بالتعاطي... فكأن ضمير الغائب يمثّل حالة ميكانيكية، أو حالة اغتدت كالميكانيكية، فى العمل السردى. ومن دونه، أو من دون ما يعادله، لا يمكن أن ينهض شريط السرد، ولا يقوم بنيانه، ولا تستقر أركانه.

إن ضمير الغائب بمقدار ما يبعد الفعل عن التاريخ، بمقدار ما يجسّد هذا التاريخ فى صورة من العلاقات الإنسانية المتشابكة فى مجتمع يظل، أبَد الدهر، قائماً على الخير والشر، والحق والباطل، والعدل والظلم، والسلم والحرب، والصحة والمرض، والغنى والفقر... وفى هذه الثنائيات المتناقضة ما يؤجج الصراع، ويضرم التنافس، ويوتر علاقات الناس بعضهم ببعض. ثم إن فى هذه الثنائيات، أيضاً، ما تظفر فيه الرواية، والأعمال السردية بعامّة، بأرض خصبة للإنبات، وحطب جزل للإحراق.

ويربط موريس بلانشو (Maurice Blanchot) استعمال الماضى البسيط، باستعمال ضمير الغائب فىرى فىهما ندْمائى جديمة، كما تقول العرب، لا يفترقان؛ ذلك بأن الماضى البسيط، الأجنبيّ عن استعمالات اللغة اليومية، يجسّد فن السرد بامتياز؛ كما يدل، سلفاً، على أن المؤلّف قبلَ بهذا الزمن الطولى والمنطقي فى الوقت ذاته، وهو الذى يُطَلّق عليه السرد⁽¹⁸⁾.

إن الماضى البسيط، أو الاستعمال المتميز لضمير الغائب، يعينان: أن هذه رواية؛ مثلاً مثل اللوحة الزيتية، مثل الألوان...⁽¹⁹⁾.

فضمير الغائب بالقياس إلى الرواية لوحة زيتية إن شئت، ولون قشيب رطب إن شئت؛ بل هو السر الذى من أجله كانت الحكاية، ودارت عليه الرواية. إنه يعنى إن شئت: أنا، وإن شئت أنت؛ فأنا هو، وهو أنت. إن «هو» يعنى الوجود فى جماله ودمايته، وسعادته وشقاوته، وبدايته ونهايته. فكأن «هو»، هو الذى يجعل من السرد رواية، ومن الرواية سرداً، ومن السرد

حكاية منسوجة من خيوط لغوية، محبوكة طورا، ومهلّلة طورا آخر: هي التي تصور عالما موازيا للعالم الواقعي.

ولقد يأتي «الهو» أداة للسرد المألوف لتناقض ضمير «الأنا» الذي له وضع آخر مختلف، عن وضع «الهو» كل الاختلاف، كما سنرى.

ولقد كان لاحظ مورييس بلانشو أن ضمير الغائب يعني انعدام التشخيص، وهو يمثل على أنه درجة سلبية⁽²⁰⁾ في الشريط السردى.

إن «هو» هو العالم الأدبي الذي يريد أن يبتعد عن الواقع فيصور شيئا منه، ويتكبد عن التاريخ، فيكتب صحيفة من صحائفه، تحت شكل آخر.

إن «هو» هو الإنسان الأدبي.

وإنه للعالم السحري.

وإنه للحياة المتخيّلة القائمة على صورة الحياة التي نحيّاها.

وإنه لهو، ونحن، وأنتم، والآخرين؛ وكل من يجوز أن يحيوا على صورة ما، في هذه الحياة التي نحيّاها على الحقيقة. إن «الهو» حياة أدبية، صورة خيالية، لوحة فنية، لقطة جمالية، عجائبية سحرية، سحرية عجائبية، أسطورة واقعية، واقعية أسطورية.

من دون «هو»: تفنّدي الحياة مُرا طَعْمُها، وبشعة مَرَاتُها، وقاسية ظروفُها؛ تفقد اللذّاذة، وتعدّم السعادة.

إن «الهو» هو الأداة السحرية التي تجتث من أعماق نفوسنا، نفوسنا، وتنفض عنها ما ران عليها من عبوس، وتميط من على طواياها ما لحقها من شؤم وشقاء، ويأس وقنوط.

كأن «الهو»: هو البُسم الذي يُحيي القلوب بعد مَوَات، والأمل الوديع الذي يبعث التطلع بعد فَوَات.

إن «الهو» هو الحكاية، وهو البداية، وهو النهاية؛ وهو الصراع بكل مُنْقَوَانِه، وهو عطاء اللغة بكل بيانه. هو الحكاية؛ فهي هو، وهو هي؛ فلا هو يقوم من دونها، ولا هي تقوم من دونه.

هو الضمير العجيب... الذي يطلق عليه النحاة العرب «ضمير الغياب» أو «ضمير الغائب»؛ بينما يطلق عليه النحاة الفرنسيون «ضمير الشخص الثالث...» ولعل المصطلح النحوي العربي أن يكون أدق في الاستعمال، وأدل على الحال، من «ضمير الشخص الثالث» الذي لولا قوّة العَقْد المصطلحاتي

الذى يجمع بين طائفة من الناس، فى لغة من اللغات، لَمَّا كان له معنى. ولقد شهد بسداد الاستعمال النحوي العربي ودقته بعض اللسانياتيين الغربيين⁽²¹⁾؛ فذهب إلى أن هذا الضمير يُحيل على شيء خارج الجملة، وأنه لا يعتزى إلى شخص بذاته، وإنما يعين «الشخص الغائب» على حد اصطلاح النحاة العرب⁽²²⁾.

فقول القائل: «ضمير الشخص الثالث» لا يفهم منه أنه غائب؛ على حين أن إطلاق النحاة العرب يقتضى غيابه حتماً. والذي يراد إليه فى السردانية، هو، فعلاً ذلك الشخص الغائب الذى تمثله الشخصية (Le personnage) فى النص، وهى التى تنهض بوظيفته داخل العمل السردى. إن ضمير الشخص الثالث، الفرنسى، لا يستقيم له أمر، مصطلحاتياً، لطائفة من الأسباب:

أ. تتقصه الدقة بحيث إن قولنا: «ضمير الشخص الثالث» لا يناقض فى شيء قولنا: «ضمير الشخص الثانى»، مثلاً؛ فكلاهما لا يقتضى الغياب. كما أن كليهما أيضاً لا يقتضى الحضور.

ب. إن الغربيين يدققون فى مصطلح الشخصية (Le personnage) فيميزون بينها وبين الشخص الطبيعى البيولوجى (La personne)؛ ولكنهم حين يُطلقون على أي من هذه الضمائر الورقية شيئاً من مواصفات الأشخاص الطبيعيين (ضمير الشخص الثالث)؛ فإن ذلك يُفسد عليهم الذى كانوا يريدون أن يتوخوه حيث يغتدي ما هو غير طبيعى، ولا إنسانى، ولا حي: طبيعياً، وإنسانياً، وحيًا.

ج. إن الإطلاق العربى (ضمير الغائب) لا تُطرح معه مشكلة التحديد والتدقيق حيث يجوز أن ينصرف إلى الشخص الطبيعى الحي (الإنسان)؛ كما يجوز أن ينصرف إلى الشخصية؛ الكائن الورقى الذى يُنشئه السارد إنشاءً أدبياً.

2. ضمير المتكلم:

وربما يأتى ضمير المتكلم فى المرتبة الثانية من حيث الأهمية السردية، بعد ضمير الغائب. ذلك بأنه استعمل فى الأشرطة السردية منذ القدم؛ فشهرزاد، مثلاً، كثيراً ما كانت تفتتح حكاياتها فى ألف ليلة وليلة بعبارة «بلغنى» (كما سلف تقرير بعض ذلك فى صدر هذه المقالة)؛ فكانت تعزو

السرد إلى نفسها، وتحاول إذابته في زمنها، واستدراجه إلى اللحظة التي كانت تسرد فيها حكاياتها، تحت طقوس عجائبية مثيرة.

ولضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعاً؛ إذ كثيراً ما يستحيل السارد نفسه، في هذه الحال، إلى شخصية كثيراً ما تكون مركزية. ولعل من جماليات هذا الضمير، أنه:

أ - يجعل الحكاية المسرودة، أو الأحداث المروية، مندمجة في روح المؤلف؛ فيذوب ذلك الحاجز الزمني الذي كنا ألفيناه يفصل ما بين زمن السرد، وزمن السارد، ظاهرياً على الأقل - وذلك لدى استعمال ضمير الغياب - فيفتدي الزمن السردى وحيداً مندمجاً بحكم أن المؤلف يغيب في الشخصية التي تسرد عمله.

ب - يجعل ضمير المتكلم المتلقي يلتصق بالعمل السردى ويتعلق به أكثر؛ متوهماً أن المؤلف، فعلاً، هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية؛ فكأن السرد بهذا الضمير يُلغي دور المؤلف بالقياس إلى المتلقي الذي لا يُحس، أو لا يكاد يحس، بوجوده. بينما المتلقي لا يحمل الإحساس نفسه حين كان الأمر متمحّضاً للسرد بضمير الغائب الذي يمكن للمؤلف من الظهور والبروز؛ وأنه يعرف كل شيء عن شريط السرد المكتوب؛ فهو المتحكم، وهو المنشط؛ وهو المُردّجى، وهو الموجّه.

ج - كأن ضمير المتكلم يُحيل على الذات، بينما ضمير الغياب يُحيل على الموضوع. فـ «الأنا» مرجعيته جوانية، على حين أن «الهو» مرجعيته برانية. ولاسواءً ضمير يسرد ذاته، وضميرٌ آخرٌ يحكي سَوَاءً. ضميرٌ منطلقٌ من الداخل، نحو الداخل، طوراً؛ ومن الداخل نحو الخارج، طوراً آخر؛ وضميرٌ آخرٌ منطلقٌ من الخارج، نحو الخارج، أطواراً، ومن الخارج، نحو الداخل، طوراً.

د - إن ضمير الغائب لا يمتلك سلطان التحكم في مجاهل النفس، وغَيابات الروح؛ على حين أن ضمير المتكلم - بما هو ضمير للسرد المُناجياتي (السرد القائم على ما يُطلق عليه نحن «المُناجاة» [Le monologue intérieur] : يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق؛ ويقدمها إلى القارئ كما هي، لا كما

يجب أن تكون.

إن «الأنا» معادل، من بعض الوجوه، لتعريه النفس، ولكشف النوايا أمام القارئ مما يجعله بها أشدّ تعلقاً، وإليها أبعد تشوّفاً.

هـ - إن «الأنا»، أو ضمير المتكلم («Le je»), يُذيب النص السردى فى الناص: فإذا القارئ ينسب المؤلف، كما سبقت الإشارة إلى بعض ذلك، الذى يستحيل إلى مجرد إحدى الشخصيات التى لا تعرف من تفاصيل السرد المستقبلية وأسرارها إلا بمقدار ما تعرف الشخصيات الأخرى.

ولعل مثل هذا الوضع السردى أن يجعل من ضمير المتكلم مجسداً لما يطلق عليه طودوروف «الرؤية المتصاحبة» («La vision «avec»»⁽²³⁾؛ أي أن كل معلومة سردية، أو كل سر من أسرار الشريط السردى، يغتدى متصاحبا مع «الأنا» / السارد؛ مع الأنا المستحيل إلى مجرد شخصية من شخصيات هذا الشريط السردى الذى يزدجيه، باحتراف فنى متألق، من الداخل، وضمن الجوقة، وبين الممثلين. فالأنا، إذن، يجعله فاقداً لوضع المؤلف، ومكتسباً لوضع الممثل (الشخصية).

وعلى أننا لا نشاطر رولان بارط الرأى فى أن ضمير الغائب (IL) يفوق ضمير المتكلم (Je)؛ وذلك بحكم أن الأول أكثر أدبية، وأكثر غيباً⁽²⁴⁾؛ إذ لا ينبغي لمثل هذا الحكم أن يكون مسلماً لا يناقش، ونافذ لا يراجع؛ إذ كنا رأينا أن ضمير الغائب أداة تقليدية نفترض أنها أعرق من ضمير المتكلم فى تاريخ السرد الإنسانى، ففضله قد لا يمثل إلا فى أوليته. وتعود أسبقيته، فى تقاليد الأعمال السردية، إلى أن كل أضرب السرد ابتدأت شفووية؛ وربما ابتدأت حقيقية فكانت كأنها حكى لأحداث وقعت فى الواقع المعيش للناس؛ فأثر ذلك فيهم، وهزهم هذا عنيفاً فانتقش على الذاكرة فسردته الأجداد للأحفاد، وحكته الأوائل للأواخر، وورثته الأنجال عن الآباء؛ ثم زيد فى تلك الأحداث لدى سردها بالتهويل والتضخيم، والتهوين والتخفيف؛ ابتغاء تعظيم الأوائل فى أعين الأواخر؛ فتولد عن ذلك، تلك السُروء الأسطورية؛ ثم استقلت الحكاية بنفسها عن الواقع التاريخى المشوب بالأسطورة؛ فاغدت قائمة على صورة موازية للواقع.

فكان لا مناص، والحال هذه، من اصطناع ضمير الغائب فى السرد لدى بداية الأمر، وفى الحكى البدائى، بحكم أنه يظاهر السارد على احتواء

الحكي المتمحض للماضي، أي المنصرف إلى ما وقع من أحداث قبل زمن السرد.

فاكتساح ضمير الغائب هو غزو متقدم يفرضه هذا الضمير على الظل الكثيف لضمير المتكلم الوجودي (Le «je» existentiel)⁽²⁶⁾. لكن ذلك ربما لم يك إلا ظاهريا حيث إن هذا الوجود، في حقيقته، يمتزج بالفناء آخر الأمر، في الآخرين. ذلك أن السارد يستحيل إلى مجرد شخصية من شخصيات عمله السردية فيصارعها ويعاديهها، كما يؤادها ويحاييها: يُضادها تارة، ويؤامقها تارة أخرى.

فكانت الكثافة الوجودية التي يزعمها رولان بارط تكون حقا لو أن ضمير المتكلم، لم يَفْزَ في مجاهل الشخصيات الأخرى التي تتخذ لها وضعا معادلا في العمل السردية لوضع هذا الضمير الذائب فيها. فنحن، إذن، نرى عكس ما كان يراه بارط؛ وأن ضمير المتكلم لا يجسد، إذن، كثافة وجودية، ولا حتى وجودا عاديا؛ بمقدار ما يجسد شكلا سرديا قابلا للذوبان في وجود الآخرين مما يتولد عنه شيء من الإلغاء الوجودي ما دام ليس قادرا على التفرد، ولا على معرفة تفوق معرفة الشخصيات الأخرى.

إن ضمير المتكلم يأتي في الخطاب السردية شكلا دالا على ذوبان السارد في المسرود، وذوبان الزمن في الزمن، وذوبان الشخصية في الشخصية، ثم على ذوبان الحدث في الحدث؛ ليغدّي وحدة سردية متلاحمة تجسد في طياتها كل المكونات السردية بمعزل عن أي فرق يبعد هذا عن هذا.

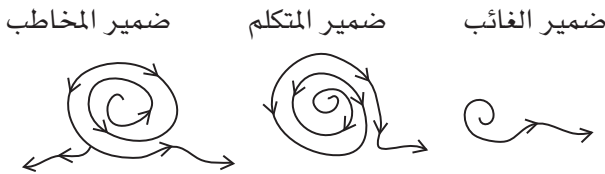
وعلى أننا نتفق مع بارط في اعتبار ضمير المتكلم شاهدا، وضمير الغائب ممثلا⁽²⁷⁾؛ وما ذلك إلا لأن ضمير الغائب أداة السرد بامتياز حقا؛ ويعود تبنيه في الحكي إلى ما كنا أتينا عليه من افتراضات منذ حين؛ وهو يرتبط غالبا بالمظاهر السردية المبكرة في المجتمعات البدائية، وبأوليات التاريخ، وبما قبل الكتابة خصوصا. على حين أن ضمير المتكلم شكل سردي متطور، وقد تولد، غالبا، عن رغبة السارد في الكشف عما في طيات نفسه للمتلقي؛ عن تطوع إلى تسجيل ذكرياته على قرطاس ليُلمَ عليها الناس.

ولقد نفترض أن ضمير المتكلم تولدت نشأته عن السير الذاتية، أي عن شكل سردي ذاتي له صلة وثقى بالواقع التاريخي؛ ثم لم يزل هذا الشكل

يتطور ويستأثر بنفسه حتى اغتدى يسرد الأحداث السردية الأدبية الخالصة؛ أي يبني عالماً قائماً على بنات الخيال، كما كان نشأ ضمير الغائب عن الواقع التاريخي، فحكاه أولاً، ثم حاكاه آخرًا.

ويرى بارط أيضاً في ضمير المتكلم أنه أقل روائية (Moins romanesque) من ضمير الغائب. ونحن نتفق معه على ذلك إذا قصرناه على اعتبار أولية الأمر في ضمير الغائب، ولصوقه بالشكل السردى البدائي. وأما إذا كان يريد إلى أن ضمير المتكلم لا يمتلك من القدرة والكفاءة، والرشاقة والطلاقة، ما يسمح له بسرد أحداث الرواية وحكيها فإننا لا نتفق معه. أُرأيت أن لهذا الضمير قدرة لطيفة على سرِّد الأحداث بحكم قابليته للذوبان والتلاشي في سائر المكونات السردية؛ بينما ضمير الغائب يظل خارجياً، بعيداً، كأنه محايد، أو كأنه غائب عن الحاضر.

فكأن ضمير الغائب مُدبِّر، متجه نحو الماضي البعيد، فهو طوليٌّ بسيط الاتجاه، مفتوحٌ إلى الوراء. وكأن ضمير المتكلم مُقبِّل، متجه نحو الحاضر، أو الماضي القريب؛ فهو دائريٌّ، أو حلزونيٌّ مغلَّق، معقَّد إلى حد بعيد. وكأن ضمير المخاطب - وقبل أن نعد إلى معالجة شأنه في هذه المقالة - حاضر شاخص؛ وقد يتوجه شيئاً ما نحو الماضي القريب، وشيئاً ما نحو المستقبل القريب. فهو يتصف، في تصورنا هذا، بالطولية من حيث التفاتته إلى الوراء، وبالدايرية، أو الحلزونية، من حيث انطوائه على ذاته؛ وبالامتدادية المستقبلية، من حيث تطلُّعه إلى نحو الأمام... فهو، إذن، ذو قابلية لأنَّ تتجاذبه جميع الأزمنة؛ مما يجعل السرد به يتحرك في كل الاتجاهات الحيزية والزمنية والحداثية جميعاً؛ وهي خصائص تجعل من هذا الضمير شديد التعقيد، متراكباً، متوافقاً، متطابقاً؛ كما يمثل ذلك في الرسومات الثلاث الآتية:



والحق أن استعمال ضمير المتكلم نشأ متواكباً مع ازدهار أدب السيرة الذاتية؛ فكأنه امتداد لها، أو كأنها امتدادٌ منه. كما نشأ عن ازدهار حركة

التحليل النفسي التي كان تأثيرها عميقا في الفكر الغربي. إن ضمير المتكلم القريب من الأنا، نشأ، في الغالب، ليتضاد مع البُعد التاريخي⁽²⁸⁾ الذي يجسده ضمير الغائب. ومن أشهر من كان سباقا إلى إصطناع ضمير المتكلم في فرنسا، بروست (M.Proust) وسيلين (Louis-Ferdinand Celine) (1894-1961) من أجل الارتقاء بالعمل السردى إلى مستوى الشهادة⁽²⁹⁾.

كما أن كتابة السيرة الذاتية التي تتعامل مع الحميمية الذاتية رُوِّجَتْ لهذا الضمير في الانتشار⁽³⁰⁾، ولَفَتَتْ انتباه النقاد إلى جمالية ضمير المتكلم الذي يمكن استعماله في مواقف لا يمكن أن يُستعملَ فيها ضمير الغائب.

3. ضمير المخاطب:

وإنما جعلنا هذا الضمير ثالثا في التصنيف، بالقياس إلى صَنْوَيْهِ؛ لأننا نعتقد أنه الأقلُّ ورودا أولا، ثم الأحدثُ نشأةً آخرًا، في الكتابات السردية المعاصرة. وممن اشتهر باستعماله، بتألق، في فرنسا، وربما في العالم كله، الروائي الفرنسي ميشال بيطور (M/Butor) في روايته الشهيرة «العدول»، أو «التحوير». ويطلق عليه منظرو الرواية الفرنسيون «ضمير الشخص الثاني» (Pronom de la deuxième personne)، على غرار ما جاء في مصطلحات نُحَاتِهِمْ. وقد كنا انتقدنا مثل هذه المصطلحات النحوية في لغتهم، وأنها لا تُفضي إلى غناء.

وكأن هذا الضمير يأتي استعماله وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلم؛ فإذا لا هو يُحيل على خارج قطعا، ولا هو يُحيل على داخل حتما؛ ولكنه يقع بينَ بَيْنَ: يتنازع الغياب المجسد في ضمير الغياب، ويتجاذبه الحضور الشهوديُّ المائل في ضمير المتكلم.

ويمكن أن نلاحظ أن السارد في ألف ليلة وليلة، مثلا، كان ربما اصطنع الضمائر الثلاثة في موقف واحد، كما لم يُعْجِزْهُ إدماج ضمير المخاطب في التبادل الضمائري عبر الخطاب السردى؛ كما يمثل ذلك في هذا النص القصير الذي يجسد وقائع علاقة بين الخطاب والصبيبة المختطفة والعفريت جرجريس، في حكاية حمال بغداد:

«رَفَسْتُ القبة رَفْسًا قويا. وقالت لي المرأة: إن العفريت قد وصل إلينا. أما حذرتك من هذا؟ والله قد أذيتني. ولكن انج بنفسك؛ واطلع من المكان الذي جئت منه. فمن شدة خوفي، نسيت نعلي وفأسي. فلما طلعت

درجتين التفتُ إليهما فرأيت الأرض قد انشقت، وطلع منها عفرية ذو منظر بشع؛ وقال: ما هذه الزعجة التي أرعشتني بها؟ فما مصيبتُك؟⁽³¹⁾. إن الأداة الحوارية هنا (قالت، قال...) ليست موظفة تحت شكل حوارى صارم؛ بمقدار ما نراها تُردُّ توطئة للانتقال من ضمير إلى ضمير آخر. ولو كانت موظفة للحوار بمعناه التقليدي لكانت وردت تحت شكل حوار حقيقي يقوم على تبادل الكلام فى جمل قصار... لكن الكلام، هنا، يتخذ شكل خطاب سردي حقيقي تحت شكل هذه الأداة.

ويمكن أن نلاحظ، من خلال هذا النص السردى القصير، أن ضمير الغائب وما فى حكمه (قالت - وصل - انشقت - وطلع - وقال) تكرر خمس مرات فقط؛ بينما نجد ضمير المتكلم وما فى حكمه، يتكرر زهاء ثلاث عشرة مرة (رفست - حذرت - لي - إلينا - آذيتني - خوفي - نسيت - نعلي - وفأسي - طلعت - التفت - فرأيت - أرعشتني)؛ على حين أن ضمير المخاطب وما فى حكمه، وهو المعنى بالاهتمام فى هذه الفقرة، تُلفيه يتكرر ثمانى مرات (حذرتك - آذيتني - انج - بنفسك - اطلع - جئت - أرعشتني - فما مصيبتُك؟).

وإذن، فضمير المخاطب ليس جديدا استعماله فى تاريخ السرد الإنسانى؛ وإنما المعاصرون هم الذين حاولوا إعطاءه وضعا جديدا، ومكانة متميزة، فى الكتابة السردية؛ فاتخذ ما اتخذه من موقع جعله يفتدي شكلا من أشكال السرد الفنى الجديد، بكل ما فى هذا الجديد من طرافة وتفرد. ونجد فرانسوازغيون (Françoise Van Roussum-Guon) تعقد حديثا تتناول فيه، عرضا، تاريخ استعمال ضمير المخاطب فى الرواية، فتزعم بحكم فرنسيتها، وبحكم أن كل «فتاة بأبيها معجبة»، كما تقول العرب: أن بالزاك هو الذى كان أسبق إلى استعمال هذا الضمير فى روايته «الزبقة فى الوادي» (Le lys dans la vallée). وتأتى الكاتبة بنص قصير، من رواية بالزاك، لتستشهد به على ذلك⁽³²⁾.

ونحن نزعم أن النص الذى استشهدنا به من ألف ليلة وليلة ربما كان أقدر على تمثيل الفكرة التى نود إثباتها فى الذهن، فى هذا المقام. وإذن، فلنقرر، تارة أخرى، بأن العرب هم الذين سبقوا، وإلى أن يثبت العكس، إلى هذا الشكل السردى فى سيرهم، وفى ألف ليلة وليلتهم؛

فاصطنعوا ضمير المخاطب حين كانت الحاجة السردية تدعو إليه، ومن دون هذا التهويل الذي يصاحب به الناس ذِكْرَ ميشال بيطور على أنه المبتكر لاستعمال هذا الضمير.

وإذا سلمنا بأن استعمال ضمير المتكلم يمكن ملاحظته، هنا وهناك، من الأعمال السردية العالمية، ومنها الأعمال السردية العربية القديمة، مجسدة، خصوصا، في ألف ليلة وليلة حيث إن شهرزاد كثيرا ما كانت تُحيل الشريطَ إلى إحدى شخصياتها لتشرع في الحكّي بنفسها؛ لتستعمل، أثناء ذلك، ضمير المتكلم الدال على الحميمية السردية، وعلى تَعْرِية الذات، وعلى تطلّع باد إلى تقديم الحكاية في شكل يتوغل بها إلى أعماق نفس الشخصية الراوية: (الليالي الحادية عشرة، والثانية عشرة، والثالثة عشرة، إلى الثامنة عشرة، مثلا...). فإن استعمال ضمير المخاطب لم يتخذ له شكلا معلّنا للسرد على غرار صِنْوِيّه (ضميرِي الغائب، والمتكلم) إلا ما كنا مثّلنا به من بعض نصوص ألف ليلة وليلة؛ وقد ورد، في حقيقة الأمر، عَرْضاً (والذي حملنا على الاستشهاد به ما رأينا فرانسواز غيون تأتيه من استشهادها بكتابات بالزاكية زعمت أنها هي التي كانت طلائعَ لاستعمال ضمير المخاطب في السرد العالمي، ولم تكن، في حقيقة الأمر، قط إلا غير ذلك)..؛ فذلك، ذلك.

وإذن، فربما كان الروائي الفرنسي ميشال بيطور هو أول من استخدم ضمير المخاطب، بمنهجية، في حدود ما بلغناه من المعرفة (مع ضرورة اعتبار ما كنا نبهنا إليه منذ قليل)، عوضا عن أحد صِنْوِيّه؛ واشتهر به، خصوصا، في روايته «العدول» (La modification)؛ فأثبت أن ضمير المخاطب قادر على أن يكون ندا عنيدا، وغريما شديدا، لضميرِي الغائب والمتكلم معا. بل كان لا يزال يزعم في تصريحاته وأحاديثه للصحافة الأدبية:

«إن ضمير المخاطب، أو «أنت»، يتيح لي أن أصفَ وضعَ الشخصية؛ كما يتيح لي وصفَ الكيفية التي تولدُ اللغة فيها»⁽³³⁾.

فكأن «أنت» جاء لِفك العقدة النفسية، وربما النرجسية، الماثلة، أساسا، في «أنا». ففي «أنت»، إذن، خلاص لـ «أنا»، من منظور بيطور على الأقل. بينما نعتقد، نحن، أن «أنت» لا يستطيع، مع ذلك، إبعاد شبح «الأنا» من الشريط السردى. بل لعله لم يزدَه إلا مثولا وبروزا؛ فكأنه ترجمة له من

جنس لغته؛ أو كأنه هو المائل والحاضر والشاخص، ولكن بواسطة معادل لغوي آخر. وكأن المسألة، لدينا، لا تعدو كونها لعبة سرديّة ذات مضمون واحد مهما تعددت أشكالها. فسواء علينا أأصطنع السارد البار «ذهب»، أم «ذهبت»، أم «ذهبت»: فكأن النتيجة واحدة؛ وهي تلك المائلة في توقيع حدث سردي يتمثل في حدوث الذهاب - الأبيض على كل حال - في لحظة من لحظات السرد. أما ما وراء ذلك فمجرد تفاصيل وتحذلق؛ فالسرد واحد، والأشكال شتى.

وإذن، فاستعمال ضمير المخاطب لا يعني، بالضرورة، أنه بسيط، وحتما، وعلى الحقيقة واليقين، بين ضميري الغائب والمتكلم؛ بل إن وظيفته سرديّة أساسا. وهو في كل الأطوار والأحوال، يوقع حدثا سرديا بعينه؛ ولا ينبغي له أن يستأثر بكل هذه الخصائص الفنية التي يزعمها له بيطور، وأصحاب بيطور. فسواء علينا أقال قائل:

- خرج التاجر، ولم يعد؛ أم قال:

- خرجت ولم أعد (التاجر يندس في الضميرين الاثنين بحكم الوظيفة

النحوية)؛ أم قال:

- خرجت ولم تعد (التاجر يندس في الضميرين الاثنين بحكم الوظيفة

النحوية للكرم)؛ ففي الأطوار الثلاثة وقع:

1 - الإعلان عن خروج التاجر؛

2 - الإخبار بعدم عودته؛

3 - إبلاغ المتلقي بوقوع الخروج في زمن ماض.

إنا ما دما نعتقد أن الشخصية ليست إلا كائنا من ورق، وهي كذلك

حقا، وأن كل ما يُسندُ إليها، أو يتمحض لها، أو يدور من حولها مجرد أحداث بيضاء، أو أحداث من ورق أيضا؛ فإن استعمال ضمير بعينه يغتدي مجرد اختيار شكلي لشريط السرد، ومجرد تنويع في إجراء اللعبة السردية من حيث تظل الأحداث المسرودة هي هي.

وكل ما في الأمر أن ضمير المخاطب ربما ظاهر السارد على توظيف

الزمن الراهن، وربما الزمن المستقبل أيضا. لكن هذه الإجرائية نفسها لا

تتمنع على صوّتيها؛ فقول ميشال بيطور، مثلا، في بعض روايته: «العدول:

«وحين ستستيقظ، بعد غد، الأحد صباحا، زهاء الساعة التاسعة، وأنت

في الطابق الرابع من السادس والخمسين عن طريق «مونطي دلا فارينا» (Monte della Farina): ستتوهج الشمس عبر تفاريح النوافذ. وأما الأصوات التي ستسمعها فلن تكون إلا إيطالية»⁽³⁴⁾: يمكن تحويله إلى ضمير الغائب دون أن تصيبه مصيبة، أو تُلم عليه كارثة تمحقه من على الأرض: «وحين سيسيتقظ، بعد غد، الأحد صباحاً، زهاء الساعة التاسعة؛ وهو في الطابق الرابع من السادس والخمسين عن طريق «مونطي دلا فارينا»: ستتوهج الشمس عبر تفاريح النوافذ. وأما الأصوات التي سيسمعها فلن تكون إلا إيطالية».

فبأي شيء يختلف النص الأول عن الآخر، والآخر عن الأول؛ إذا استثنينا أوائل بعض الأفعال المسندة إلى الشخصية؟ وماذا عسى أن يُضيف ضمير المخاطب، فيحتمل أكثر مما يحتمل ضمير الغائب؟ بل إن ضمير المخاطب يجعل السارد مرتبطاً أشد الارتباط بالشخصية الروائية، ملازماً لها، ملتصقاً بها، مزعجاً إياها؛ فلا يذُرُّ لها أي حيز من حرية الحركة، وحرية التصرف. بينما ضمير الغائب يجعل شيئاً من الفارق الزمني، والفارق الحيزي أيضاً، بين الكاتب والحدث الذي يسرده سارده، بينه وبين الشخصية التي يلاعبها، ويحركها؛ فيلذ السردُ ويحلُّو لي.

وإذن، فنحن لا نتفق مع ميشال بيطور في دَهابه إلى أن «الأنت» أقدر الضمائر على تمثيل العالم والوعي، وجعلهما يمثلان في الذهن معا، وفي لحظة واحدة. كما لأن الأشياء، في رأيه، بفضل استعمال ضمير المخاطب، لا تنحل، كما يقول سارتر (Jean-Paul Sartre, 1905-1980) في معرض حديثه عن هيسرل (Edmund Husserl, 1859-1938)، في ضمير الوعي⁽³⁵⁾؛ وذلك بحكم أن البُعد الذي يقتضيه «الأنت» يتيح وصْفَهما، بما هما من الأشياء⁽³⁶⁾. وإنا لا ندرى، وإن كنا دارين، ما يمنع أي ضمير من احتواء العالم والوعي وجعلهما يمثلان معا في الذهن، وفي لحظة واحدة؟ إن «الأنت» ليس معجزة سردية؛ وإنما هو مجرد ضمير بسيط كبقية الضمائر، يؤدي وظيفة تبليغية عادية؛ وإن وُظفَ في مجال السرد فلن يخرق السقفَ مضاء، ولن يبلغ الجبال طولاً!

إن إيثار «الأنت» على «الأنا» و«الهو» قد يعني جمالية سردية، وطرافة في الحكّي؛ لكنه لا يعني، من منظورنا، إضافة دلالية حقيقية، ولا أنه يكون

أقدرَ على تمثّل الأشياءِ من صِنوَيِّه.

وما يذهب إليه ميشال بيطور، وتُشايَعُهُ عليه الناقدة الفرنسية فرانسواز غيون حين كتبت عن رواية «العدول»: من أن «الأنت» يتيح وصفَ الوعيِ حالَ اتِّخاذه وضْعاً معيناً؛ كما يُتيح أيضاً وصفَ استعادة الوعي، من لدن الشخصية نفسها، لهذا الوضع⁽³⁷⁾ لا نحسبه يحمل جديداً من الرأى حقيقيا، وحكما جادا لا يأتِيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه؛ ذلك بأن قولنا:

و حين سيستيقظ، بعد غد، الأحد صباحا، زهاء الساعة التاسعة، وهو في الطابق الرابع (...) تتوهج الشمس عبر تفاريح النوافذ (...): يعني: في الحال الأولى: أن السارد يُخبر شخصيته بحدوث حدث بعد الغد صباحا، وأنها لدى استيقاظها سيتصادف ذلك مع فيضان أشعة الشمس عليها عبْرَ حَصَاصِ نوافذِ غرفتها.

فالسارد إنما يصف في الحقيقة وعيَ نفسه، لا استعادةً وعي الشخصية التي تُلفيها، هنا، آلة مسخرة لا حول لها ولا طول؛ فهي تأتمر أمرَ الكاتب ولا تعصيه. وهي، هنا، على وجه الخصوص فاقدة للوعي الذي هو المعرفة، أو العَلم، حيث لا تعلم أنها ما ذا سيكون من أمرها بعد غد الأحد صباحا لولا إخبارُ السارد إياها بذلك إخبارا مُسبقا.

وفي الحال الأخرى: يُخبر السارد متلقيه بأنه سيحدث لشخصيته كيت وكيت من الأمر... حيث إنا نصطدم بوجود فارق زمني في هذه الحال؛ ولكننا لا نلاحظ اختلافا في الوعي الذي هو في حقيقته وعي الكاتب، لا وعي الشخصية العدمية؛ لأنه في الحال الأولى يُخبرها، ويحملها على أن تتحرك وتتشط، وفي الحال الأخرى يُخبر عنها، ويُخبر عما حملها على الفعل... فهو، إذن، المتحكم والمنشط والواعي في الحالين الاثنتين، لا الشخصية التي هي مجرد كائن من ورق.

ولعل الأغرب في كل ذلك أنا نجد ميشال بيطور يتبع في هذه اللقطة السردية خاصة طريقة السرد من وراء؛ وهي الطريقة التقليدية التي تجعل الكاتب أعلم بالضرورة من شخصياته، وإلا فما بالنا نلفيه هو الذي يُخبر شخصيته بما ستفعل، وبما سيقع لها في الغيب الغائب، وفي السراب الخائب؟

ذلك، أن ما كنا قررناه، لدى بداية الحديث، عن استعمال ضمير المخاطب

لا ينبغي له أن يؤوّل على أنه مناقض لما قررناه حوله آخراً؛ وأنه لم يكن من باب قول عمرو بن الأَهم: «رضيتُ فقلت أحسن ما علمت، وغضيتُ فقلت أسوأ ما علمت؛ وما كذبت في الأولى، ولقد صدقتُ في الثانية»؛ ولكنه كان من باب أن الحديث كان هناك عن جمالية الشكل السردى، ومن باب إثارتنا لكل جديد، ومن باب التطلع، إذن، إلى الترحيب بالاجتهاد والخروج عن المألوف في الفن في صورته الأرقى.

على حين أنا، لدى نهاية الحديث، كان شأننا منصرفاً إلى الجانب المعرفي، وإلى البعد الدلالي لضمير المخاطب الذي زعم بيطور حوله المزامع، وذهب فيه المذاهب؛ فلم يعترض عليه أحد، فيما قرأناه نحن على الأقل من كتابات؛ ولم يحاول أن يحلله من غير وجهة نظره؛ فجئنا نحن إلى كل ذلك فحاولنا الإعمال فيه بالمعاول... ولعل ذلك أن يحمل القارئ على شيء من القلق المعرفي، والوقوف موقف الحذر أو الشك، في اعتبار ضمير المخاطب، الذي تعصب له بيطور تعصبا شديداً، أمثل في السرد الروائي بالضرورة، من صَبْوِيّه.

إن المَراوحة بين الضمائر الثلاثة لدى السرد الروائي مسألة جمالية لا دلالية، وشكلية لا جوهرية، واختيارية لا إجبارية. فليستعمل من يشاء منها ما شاء، متى شاء؛ فلن يرفع ذلك من شأن كتابته السردية إذا كانت تلامس الإسفاف؛ كما لن يستطيع العَصُّ من تلك الكتابة إذا كانت تشرئب نحو الآفاق العليا.

علاقة السرد بالزمن

أولاً: المفهوم العام للزمن

الزمن؛ هذا الشبح الوهمي المَخوف الذي يقتضي آثارنا حيثما وضعنا الخُطى، بل حيثما استقرت بنا النوى؛ بل حيثما نكون؛ وتحت أي شكل، وعبر أي حال نلبسها. فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه؛ هو إثبات لهذا الوجود أولاً، ثم قَهْره رويدا رويدا بالإبلاء آخراً. فالوجود هو الزمن الذي يخامرنا ليلاً ونهاراً، ومُقاماً وتُظلعانا، وصَباً وشيخوخة؛ دون أن يفادرنّا لحظة من اللحظات، أو يسهو عنا ثانية من الثواني. إن الزمن موكل بالكائنات، ومنها الكائن الإنساني، يتقصّى مراحل حياته، ويتولج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء، ولا يغيب عنه منها فتيلٌ. كما تراه موكلاً بالوجود نفسه، أي بهذا الكون يغير من وجهه، ويبدل من مظهره، فإذا هو الآن ليل، وغدا هو نهارٌ، وإذا هو في هذا الفصل شتاء، وفي ذاك صيف. وفي كل حال لا نرى الزمن بالعين المجردة، ولا بعين المجهر أيضاً؛ ولكننا نحس آثاره تتجلى فينا، وتتجسد في الكائنات التي تحيط بنا.

ذلك، وإن «اسم الزمان يقع على كل جمع من الأوقات؛ وكذلك المدة؛ إلا أن أقصر المدة، أطول من أقصر الزمان»⁽¹⁾.

«إن الرواية هي فن الزمن؛ مثلها مثل الموسيقى؛ وذلك بالقياس إلى فنون الحيز كالرسم والنقش»

(لوسينق)

والحق أن المعجميين العرب يختلفون اختلافا شديدا فى تحديد مدى الزمن، بحيث منهم من يجعله دالا على الإثبات فيقفه على زمن الحر، أو زمن البرد؛ فغايتة، فى مثل هذا الإطلاق، لا تكاد تجاوز الشهرين الاثنين. ومنهم من يجعله مرادفا للدهر، كما يجعل الدهر مرادفا له. ولكنهم فى معظمهم ينجحون به لأقصر مدى من الدهر⁽²⁾.

ويبدو أن لفظ الزمان مشتق معناه من «الأزمنة» بمعنى الإقامة؛ «ومنه اشتقت الزمانه لأنها حادثة عنه. يقال: رجل زمنٌ، وقوم زمْنى»⁽³⁾.

وتعنى الإقامة: المكث والبقاء والبطء جميعا؛ فكأن الزمن فى ألطف دلالاته يحيل على معنى التراخي والتباطؤ؛ أى كأن حركة الحياة تتباطأ دورتها لتصدق عليها دلالة الزمن، التى تحول العدم إلى وجود حينى أو زمنى يسجل لقطة من الحياة فى حركتها الدائمة، وديمومتها السرمدية. والزمن، أو الزمان (أو Le temps بالفرنسية، أو: Time بالإنجليزية، أو: Tempus باللاتينية، أو: Tempo بالإيطالية...) هو فى التصور الفلسفى، ولدى أفلاطون (Platon, 427- 348 av.J.C.) تحديدا كل «مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق»⁽⁴⁾.

بينما الزمن فى تمثيل أندري لالاند (A.Lalande)، «متصورٌ على أنه ضربٌ من الخيط المتحرك الذى يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا فى مواجهة الحاضر»⁽⁵⁾.

على حين أن غيو (Guyau) ينظر إلى الزمن على أنه «لا يتشكل إلا حين تكون الأشياء مهيأة على خط بحيث لا يكون إلا بُعدٌ واحد: هو الطول»⁽⁶⁾.

وقد يتضح مفهوم الزمن الفلسفى أكثر حين يتضاد مع الأزل حيث يغتدى «هو كل ما يمضى، بالتعارض مع كل ما يبقى»⁽⁷⁾؛ إذ «السرمدية لا توجد بحذافيرها فى الزمن، بينما الزمن يوجد فيها»⁽⁸⁾.

وعرفه الأشاعرة بأنه «متجدد معلوم، يُقدر به متجدد آخر موهوم»⁽⁹⁾. وقد لاحظنا أن الزمن لم يذكر فى القرآن العظيم من حيث ذكر الدهر مرتين اثنتين.

والزمن مظهر وهمي يُزَمَّن الأحياء والأشياء فتتأثر بمضيه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس. والزمن كالأكسجين يعايشنا فى كل لحظة من

حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا؛ غير أننا لا نُحس به، ولا نستطيع أن نتلمسه، ولا أن نراه، ولا أن نسمع حركته الوهمية على كل حال، ولا أن نشم رائحته إذ لا رائحة له؛ وإنما نتوهم، أو نتحقق، أننا نراه في غيرنا مجسداً؛ في شيب الإنسان وتجاعيد وجهه، وفي سقوط شعره، وتساقط أسنانه، وفي تقوس ظهره، وأثباس جلده...

كما نرى أثر مرور الزمن، وثقله، وفعله، ونشاطه في الإنسان حين يهرم، وفي البناء حين يبلى، وفي الحديد حين يصدأ، وفي الأرض حين تتخدد، وفي الشجر حين تتساقط أوراقه، وفي الزهر حين يذبل، وفي الفاكهة حين تتعفن؛ وفيما لا يُحصَى من الأحوال والأطوار والهيئات وهي تحوّل من حال إلى حال، ومن طور إلى طور، ومن مظهر إلى مظهر آخر.

فالزمن، إذن، مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس؛ ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حد ذاته. فهو وعي خفي؛ لكنه متسلط؛ ومجرد، لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة.

وقد يكون الزمن من المفاهيم الكبرى التي حار العلماء والفلاسفة والرياضياتيون في الإجماع على تعريفها؛ مما يذر الباب شارحاً لكل مجتهد وما يقترحه من تعريف؛ ولكل مفكر وما يتمثل له من تحديد... ولعل ذلك هو الذي حمل باسكال على الذهاب إلى أنه «من المستحيل، ومن غير المجدي أيضاً، تحديد مفهوم الزمن»⁽¹⁰⁾.

ويبدو أن اللغة البشرية لا تبرح عاجزة عن عكس مفهوم الزمن حين إرادة الدلالة عليه بشيء عال من الدقة والصرامة؛ فكأن اللغة يُرضيها أن تتحدث عن هذا الزمن في المستوى التقريبي، تاركة المبادرة لآلات القياس الزمنية الجديدة التي تحاول الدلالة عليه.

غير أن هذا الخيط الوهمي لم يمنع الإنسان من أن يتمثله تمثلاً ما، ثم يقطعه تقطيعاً، ثم يجزئه تجزئاً؛ فيذهب في الدنو في تقطيعه، والعلو في تعداده إلى أقصى الحدود الممكنة. فبعد أن لم تكن اللغة القديمة لا تكاد تعرف إلا تصورات عامة، أو تقريبية لهذه الأقيسة الزمنية كالدهر، والقرن، والحين، والحوّل، والفصل، والأسبوع، واليوم، والساعة، والدقيقة... استطاعت أن تتطور بتطور التفكير الإنساني بالدنو والعلو في تطوير القدرة

الزمنية على مسايـرة الأشياء ومواكبتها ومعايشتها لحظة لحظة، ودهرا دهرًا، على حد سواء: فإذا أجزاء المائة، وإذا الأعشار، وإذا الثواني إذا انصرف الوهم إلى الحد الأدنى من القياس الزمني؛ وإذا الملايين، والملايير إذا انصرف الوهم إلى الحد الأعلى منه.

إن الزمن خيط وهمي مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار؛ فإذا لكل هيئة من العلماء مفهومها للزمن خاص بها، وقفُّ عليها؛ مما جعل علماء النحو العرب حين تابعوا دلالة اللغة على الحدث والفعل والحركة، يلاحظون أن الزمن لا ينبغي له أن يجاوز ثلاثة امتدادات كبرى: الامتداد الأول ينصرف إلى الماضي، والثاني يتمحض للحاضر، والثالث يتصل بالمستقبل. وربما كان الحاضر أضيق الامتدادات وأشدّها انحصارًا بحكم قوة الأشياء؛ إذ كان هذا الحاضر مجرد فترة انتقالية تربط بين مرحلتين اثنتين لا حدود لهما: هما الماضي والمستقبل.

وقد ظاهر العلماء على تصور النظام الزمني ربطهم إياه بالحيز؛ فإذا هم لا يرون أي وضع حيزي إلا مصبوبًا في وضع زمني⁽¹¹⁾ كدوران آلة من الآلات، أو محرك من المحركات؛ فإن الحركة تدل على الزمن، وتنتظر فيه؛ إذ يستحيل حدوث أي حركة أو أي تحريك خارج إطار النظام الزمني المتسلط.

ذلك، وإنّا تأملنا أمر هذا الزمن - قبل معالجة الزمن السردى - فألفينا الناس لا يتفقون من حوله: لا من حيث تعريفه، ولا من حيث، نتيجة لذلك، تصوُّره؛ فألفينا كل فيلسوف يخضعه لطبيعة المذهب الفلسفى الذى يروج له، وينضج عنه. ويعنى ذلك أن الاجتهاد فى بلورة هذا المفهوم مفتوح إلى يوم القيامة؛ وأن كل من فكر فيه، وتعامل معه بعمق، له الحق، كل الحق، فى أن يتصوره على النحو الذى لم يسبق للسابقين أن تصوره، ولا للاحقين أن يتصوروه.

ونحن قد أئلمنا ببعض ما كتب الفلاسفة فلم تقنعنا تلك الكتابات، لأنها لم تتناول كل ما نريد أن نتصوره نحن عن الزمن، وما نتصور نحن به الزمن، وما تتمثل عليه نحن هذا الزمن؛ مما يحملنا، هنا والآن، على تقرير رأينا فيه.

فالزمان لدينا أنواع مختلفة:

أولها: الزمن المتواصل:

والزمن المتصل هو غير الزمن المتواصل؛ وذلك على أساس أن الأول لا يكون له انقطاع، ولا يجوز أن يحدث ذلك في التصور... على حين أن الزمن المتواصل يمضي متواسلا دون إمكان إفلاته من سلطان التوقف؛ ودون استحالة قبول الالتقاء أو الاستبدال بما سبق من الزمن، وبما يلحق منه في التصور والفعل.

ويمكن أن نطلق على هذا الضرب من الزمن: «الزمن الكوني» أيضا؛ إذ إنه الزمن السرمدى المنصرف إلى تكون العالم، وامتداد عمره، وانتهاء مساره حتما إلى الفناء.

فكأنه الزمن الأكبر الذي يظرف الأحياء والأشياء، وما عداه مجرّاتٌ منه، وشظايا منفصلة عنه. وهو زمنٌ طويلٌ متواصل أبدي؛ ولكن حركته ذات ابتداء، وذات انتهاء.

وثانيها: الزمن المتعاقب:

وهذا الزمن دائريٌّ لا طولي؛ ولعله أن يدورَ من حول نفسه؛ بحيث على الرغم من أنه قد يبدو خارجُه طوليا فإنه، في حقيقته، دائريٌّ مغلق. وهو تعاقبيٌّ في حركته المتكررة؛ لأن بعضه يعقب بعضه، ولأن بعضه يعود على بعضه الآخر في حركة كأنها تنقطع، ولا تنقطع؛ مثل زمن الفصول الأربعة التي تجعل الزمن يتكرر في مظاهر متشابهة أو متفقة؛ مما يجعل من هذا الزمن ناسخا لنفسه من وجهة، وممرّا لمساره المجسّد في تغير العالم الخارجي من وجهة أخرى.

ومثل هذا الزمن، في تصورنا، لا يتقدم ولا يتأخر، وإنما يدور حول نفسه، في مساره المتشابه المختلف في الوقت ذاته، على وجه الدهر.

وثالثها: الزمن المنقطع، أو المتشظي؛ وهو الزمن الذي يتمحض لحي معين، أو حدث معين؛ حتى إذا انتهى إلى غايته انقطع وتوقف؛ مثل الزمن المتمحض لأعمار الناس، ومُدَد الدول الحاكمة، وفترات الفتن المضطربة. ومثل هذا الزمن قد لا يكرر نفسه إلا نادرا جدا؛ فهو زمانٌ طويلٌ، لكنه متصف، بالإضافة إلى ذلك، بالانقطاعية لا بالتعاقبية.

ورابعها: الزمن الغائب؛ وهو المتصل بأطوار الناس حين ينامون، وحين يقعون في غيبوبة، وقبل تكوّن الوعي بالزمن (الجنين- الرضيع) والصبي

أيضا قبل إدراك السن التي تتيح له تحديد العلاقة الزمنية بين الماضي والمستقبل خصوصا؛ حيث إن الصبي في سن الثالثة والرابعة ربما قال «أمس» وهو يريد «الغد»، وربما قال «الغد» وهو إنما يريد «الأمس» كما لا يعرف في هذه السن المبكرة كبير شيء عن الاتجاهات بحيث لا يميز بين اليمين واليسار قبل الخامسة... وهذا مدروس معروف لدى العلماء.

وخامسها: الزمن الذاتي:

وهو الزمن الذي يمكن أن نطلق عليه أيضا «الزمن النفسي». وقد نبّه له العرب، وإن لم يطلقوا عليه هذا المصطلح الذي نطلقه نحن اليوم عليه، منذ القدم؛ كما يفهم ذلك من قول شاعرهم القديم:

نُبِّئْتُ أَنْ فَتَاةً كُنْتُ أخطُبُهَا عُرْقُوبُهَا مِثْلُ شَهْرِ الصَّوْمِ فِي الطَّوْلِ
فشهر الصوم، من الوجهة الموضوعية، شهرٌ لا يزيد ساعة واحدة عن أي شهر قمري (بغض الطرف عن كونه كاملا أو ناقصا)؛ ولكن النهوض بصياحه جعل الشاعر يعتقد، وقصّدا، بأنه أطول من الشهور الأخر. فكأن زمن هذا الشهر يحمل إضافة زمنية تطيل من مداه، وتُنْقِلُ من خطاه.

وإذن، فالمدة الزمنية من حيث هي كينونة زمنية موضوعية لا تساوي إلا نفسها، ولكن الذات هي التي حولت العاديّ إلى غير عادي، والقصير إلى طويل؛ كما تعتمد هذه الذات نفسها إلى تحويل الزمن الطويل إلى قصير في لحظات السعادة، وفترات الانتصار.

وإنما أطلقنا عليه «الزمن الذاتي» لأن الذاتي مناقض للموضوعي؛ ولما كانت سيرته أنه يرى من هذا الزمن على غير ما هو عليه في حقيقته؛ فقد اقتضى أن تكون الذاتية وصفاً له حتى يتضاد مع الزمن الموضوعي.

وإننا نلاحظ أثناء ذلك:

1- أن الزمن الأكبر متصل الوجود، فهو معدودٌ بصرف النظر عن أننا نعيشه أو لا نعيشه؛ فنحن على جهلنا لما مضى من أزمنة الأولين، وما قبل وجودهم؛ فنحن نسلم بوجودها إما على سبيل السرود التاريخية، وإما على سبيل الاعتراف القسري بالظاهرة الزمنية؛ وذلك على الرغم من عدم وعينا إياها.

2- أن الزمن الذي نصِفُه نحن بالأصغر، أو الزمن المتعاقب، وهو المائل، خصوصا، في دَوَرَاتِ الفصول؛ هو حلزوني الشكل بحيث لا يلتقي في

مساره على الرغم من أنه لا يأتي بشيء جديد، على مستويي الزمن والحيز معا، ولكنه يكرر نفسه برتابة.

3 - أن الزمن من حيث هو، وبغض الطرف عن دائريته أو طوليته، لا يلتقي أبدا؛ ولا يعود إلى الوراء أبدا. وهذا أمر معلوم لدى الناس.

4 - أن الزمن الذي أطلقنا عليه نحن مصطلح «الزمن الغائب» يتقطع في المظهر الأصغر له؛ ولكنه هو أيضا لا يلتقي أبدا. فكأنه يتكئ على خطوط مستقيمة متقطعة متجهة تلقاء الأمام.

5 - أن الزمن، في كل أطواره، موضوعي في ذاته؛ وإنما صورة التعامل هي التي تعمل على تحويل موضوعيته إلى ذاتية.

6 - أن الزمن مفهوم مجرد، وهمي السيورة، لا يُدرك بوجه صريح في نفسه (لا يُرى، ولا يُسمع، ولا يُشم، ولا يُلمس)؛ ولكنه يُدرك فيما يحيط بنا من أشياء وأحياء. فإدراكه يتوقف على علاقة خارجية تظاهر على الإحساس به على نحو ما، وعلى هون ما أيضا.

ويظل الزمن من أفلاطون (Platon, 427- 348 av.J.C) إلى أرسطوطاليس (Aristote, 384-322 av.J.C)، ومن كانت (Emmanuel Kant, 1724-1804) إلى برجسون (Henri Bergson, 1859-1941)، ومن هيسرل (Edmund Husserl 1859-19381) إلى ريسل (Bertrand Russell) مظهرا معقدا وملغزا لا يُنتهى إلى الاتفاق حول ماهيته وطبيعته.

ثانيا: الشبكة الزمنية في السرد الروائي.

يتحدث موريس بلانشو (A.Blanchot) عن بناء الزمن في رواية «البحث عن الزمن المفقود» (A la recherche du temps perdu) لمارسيل بروست (M.Proust) فيقرر بأن هذا الزمن، في هذا العمل، هو عبارة عن لفظ وحيد يقع على أكثر التجارب اختلافا. وهو يتميز حقا بشيء من الأمانة المتيقظة؛ إلا أنه، بما هو متراكب متراكم، يتحول ليشكل حقيقة جديدة تكاد تكون مقدسة⁽¹²⁾.

فكأن الزمن خيوط ممزقة، أو خيوط مطروحة في الطريق؛ غير دالة ولا نافعة، ولا تحمل أي معنى من معاني الحياة؛ فبمقدار ما هي متراكبة، بمقدار ما هي غير مجدبة. وإنما الحدث السردى، الفعل السردى، الأحداث

المروية أو المحكية، هي التي تبعث فيها الحياة، والزينة، واليقظة، والدلالة، والمنفعة؛ فلتحتم، وتنبهي، وتتنسج؛ فتغندي عالماً قائماً؛ لكنه من إبداع الأدب وإنشائه؛ كما تغندي حياة عجيبة قشبية، لكنها من صنع العجائبية. الزمن نسجٌ، ينشأ عنه سحرٌ، ينشأ عنه عالمٌ، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية، أو سحرية جمالية... فهو لُحمة الحدث، وملح السرد، وصنو الحيز، وقوام الشخصية.

وقد اتخذ مفهوم الزمن دلالات كثيرة فاصطنعته حقول كثيرة من العلم؛ فنلفيه مذكورا لدى النحاة بمعنى، ولدى الفلاسفة بمعنى⁽¹³⁾، ولدى علماء النفس بمعنى، ولدى نقاد الأدب بمعنى؛ وهلم جرا...

وأما نحن فقد حاولنا أن نمح الزمن مكانة خاصة في كتاباتنا الأخيرة؛ فغممنا استعماله في الشعر بعد أن كان المحللون والنقاد يقفونه على الأعمال السردية وحدها؛ وذلك من منطلق أن الزمن متسلط على الأشياء والأحياء جميعاً، وأنه ليس ضرورة أن يظل متجسداً في الأدوات التقليدية الدالة عليه مثل القرن، والسنة، والشهر... أو في الأزمنة النحوية التي إن كثرت في النحوء (جمع نحو) الأجنبية؛ فإنها لا تجاوز في النحو العربي ثلاثة: ماضياً، وحاضراً، ومستقبلاً. فهو يتجسد، في الحقيقة، ومن دون الفرع إلى الإطلاقات المألوفة الدالة عليه في كثير من المعاني التي تصادفنا في الكتابة مثل الشيخ، والطفل، والعجوز، والصبية؛ ومثل الشجرة، والفسل... إذ الأسماء، هنا، متلبسة بمعاني الزمنية، ولا تستطيع الإفلات منها؛ بل إن قولنا «العجوز» يجعل ذهننا ينصرف إلى أن سن هذه السيدة الطاعنة في العمر عالية؛ وأن زمنها، إذن، في الوجود طويل بعيد الامتداد بحيث لا يمكن أن يقل عن سبعين عاماً على الأقل... على حين أننا حين نصطنع لفظ الصبية فإن الدلالة الزمنية، وبناء على سياق الكلام، ينصرف الذهن بها إلى فترة قصيرة، وقد لا ينبغي لها أن تجاوز سن الثامنة عشرة أو نحوها.

وحين ينصرف الشأن إلى الزمن النفسي الذي يزداد طوله على النفس في حال الشدة والضيق والقلق، ويقل طوله عن مداه الحقيقي على هذه النفس - حتى كأن الأسبوع يوم، واليوم ساعة، والساعة مجرد لحظة من الزمن - في أحوال السعادة والعُضارة، والمتاع والنعيم، كما سلفت الإشارة

إلى بعض ذلك منذ حين. وقد نبه لبعض ذلك المفسرون المسلمون منذ القدم؛ وذلك لدى تأويل قوله تعالى، مثلاً، وصفاً ليوم الحشر «تَعْرُجُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ إِلَيْهِ فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ خَمْسِينَ أَلْفَ سَنَةٍ»⁽¹⁴⁾: حيث قال الزمخشري حول هذا الزمن: «(...) إما أن يكون استطالة له لشدته على الكفار، وإما لأنه على الحقيقة كذلك. قيل: فيه خمسون موطناً، كل موطن ألف سنة. وما قدّر ذلك على المؤمن إلا كما بين الظهر والعصر»⁽¹⁵⁾.

فقول الزمخشري: «وما قدّر ذلك على المؤمن إلا كما بين الظهر والعصر» تأويل نفسي للزمن مثل قوله الآخر: «إما أن يكون استطالة له لشدته على الكفار...».

إن كل ما يزعمه الروائيون، ومن ورائهم النقاد، في الكشف عن الزمن عبر الخطاب الروائي، وتحديد مساره، واختيار مظهر من مظاهره، أو خيط معين من خيوطه، أو نسج محدد من نسوجه؛ يُعد شيئاً تقريبياً لا يرقى إلى التماس الدقة. فالسارد حين يسرد حكاية ما، عبر نص روائي ما، لا يستطيع الاجتزاء باصطناع زمن معين يتسم بالرتابة والوحدة، بل تراه، شاء أم أبى؛ يُضطر إلى اصطناع كل الأزمنة الممكنة، متفرقة متباعدة، أو متزامنة متقاربة.

ولنضرب لذلك مثلاً الزمنَ النحوي التقليدي في السرد الروائي؛ فمن هو هذا السارد الذي يستطيع الاجتزاء باستعمال الماضي وحده؛ وذلك على الرغم من أن معظم الروائيين التقليديين كان قُصاراهُم الحكيَ بواسطة هذا الزمن، أساساً...؟

ويعتقد النقاد الروائيون المعاصرون بوجود ثلاثة أضرب من الزمن تتلبس بالحدث السردى، وتلازمه ملازمة مطلقة:

1. زمن الحكاية، أو الزمن المحكي (وهي زمنية تتمحض للعالم الروائي المنشأ).

2. زمن الكتابة ويتصل به زمن السرد مثل سرد حكاية شعبية ما؛ فإن هذا المسعى في رأينا يشابه فعل الكتابة، وإفراغ النص السردى على القرطاس؛ إذ إفراغ هذا النص على القرطاس لا يختلف عن إفراغ الخطاب الحكائي، الشفوي، على الأذان المتلقية. ويرى طودوروف بأن هذا الزمن مرتبط بصيرورة التلخيص القائم داخل النص.

3 . زمن القراءة؛ وهو الزمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردى⁽¹⁶⁾ .

ونحاول، فيما يلي، تحليل هذه المسألة الزمنية.

1 . علاقة الزمن بالحدث:

إن الحدث، من حيث هو، يجب أن يتسم بالزمنية؛ والزمن، من حيث هو، يجب أن يتصف بالتاريخية في أي شكل من أشكالها . وإذا كان الروائيون الجُدد يرفضون، بإصرار، تاريخية الأحداث، وواقعية الشخصيات، في أي عمل من الأعمال السردية؛ فإنهم لا يستطيعون أن ينكروا بأن إبداعاتهم الروائية مهما تحاول التملص من الزمن والتنبك عن سبيله فإنها واقعة تحت وطأته . فالزمن، إذن، ضربٌ من التاريخ . والتاريخ هو أيضا في حقيقته ضربٌ من الزمن . فهما متداخلان، بل هما شيء واحد . يبقى فقط التمييز بين حدث إبداعي يقوم على الخيال البحث، وحدث تاريخي يُرغم له أنه يقوم على الحقيقة الزمنية بكل ما تحمل من شبيكة، تستمد حبالها المعقدة من الإنسان وحياته، وصراعه وإصراره .

وأيا كان الشأن، فإن زمن الحكاية الذي اتخذنا منه عنوانا فرعيا لهذه الفقرة هو تلك اللحظة التي تستوي فيها الفكرة قبل أن تخرج إلى الوجود الإبداعي .

وعلى أن زمن الحكاية لا يمثل بالضرورة كل المراحل الزمنية السابقة له؛ فزمن الحكاية هو اللحظة المتبلورة المُتَّحَصِّصَة من الزمن، أو اللحظة المصفاة من أمشاج غامضة، مضطربة، متسمة بأقصى أضرب الضبابية؛ وذلك ما نطلق عليه نحن: «زمن المخاض الإبداعي» .

2 . زمن المخاض الإبداعي:

إن ما نطلق عليه زمن المخاض السردى، هو تلك اللحظة المضطربة التي تشبه تلك التي تحاكي المخاض الفكري حيث لا يكون السارد هو نفسه متمكنا من هذا المولود الخيالي الجديد؛ وإنما تراه هو أيضا يبحث عنه في المُخيلة الخلفية، أو الخيال الشموس وهو يكتب، أو وهو يهم بالكتابة؛ فتراه يحاول ضبط الصورة الفكرية عبر حيز خام، وزمن خام، أو عبر حالتين

مُفْلِتَتَيْنِ من طغيان الزمن، وتسلب الحيز جميعا .

ومثل هذه الحال لا يمكن لأي إبداع أن يند عنها، أو يُفلت منها؛ إذ لا يمكن للإبداع أن يرى النور فوق القُرطاس بواسطة قلم دون أن يكون قد مر بمرحلة «المخاض الإبداعي». وهذه الحال تلزم الشعراء كما تلزم الكتاب. ولكن هذه اللحظة «المخاضية» لا ترقى إلى مستوى الزمن الكامل... هي لحظات متقطعة تصاحب بلورة النص المزمع على كتابته، عبر المخيلة، أو القريحة.

إنه لا ينبغي التفكير في مرحلة «زمن الحكاية»، وهي اللحظة التي تولد فيها الكتابة، إذا صح مثل هذا الإطلاق، إلا بعد التفكير في زمن «المخاض الإبداعي». وهذه المرحلة الزمنية لا تقل أهمية عن تالياتها؛ إذ كانت هي التي تتحكم في نوع الوليد الجديد (الخطاب الأدبي)، وجنسه (قصة، أو رواية، أو شعر، أو أي جنس أدبي آخر)، وصفته (مظهره الجمالي)، وهلم جرا. فلحظة الحكاية هي مجرد «نتيجة زمنية» لمقدمة زمنية أخرى؛ هي الفاعلة بحق. بينما تُلْفي لحظة الحكاية مجرد حالة متفاعلة تتقبل التسلب الخفي، وتخضع لطبيعة عطائه.

ويمكن أن نتجاهل لحظة «المخاض الإبداعي» إذا رضينا بأن نستقبل الوليد الجديد دون الاكتراث بأمر أمه التي كابدت وعانت قبل وضعه. فالوليد القائم تحت قبضة الوجود مجرد نتيجة مادية لعملية سابقة متسمة بالصعوبة والمعاناة والشك والتردد. فما كل ما ينهال على شريط الخيال يرتضيه التفكير الذي يصفه ويغربه بقساوة؛ بحيث إن الذي يرفضه، أكثر من الذي يتقبل منه.

إن الحكاية لا تتجسد ناضجة مستوية، وواضحة متبلورة، في شريط الذاكرة الناطقة (الملكة المُمْلِية)، إلا بعد مرورها بشبكة من المراحل قد تتعد وتطول، وقد تتعد وتقصّر؛ وهي في الحالين متجسدة في عالم المُخيلة الخلفية التي تمد الملكة المُمْلِية؛ وهي مرحلة نهائية تستوي فيها صورة القصة أو الحكاية، عبر الرواية؛ وهو ما يطلق عليه طودوروف وديكرو: «زمن الحكاية».

ويذهب بورنوف وويلي (Bourneuf et Ouellet) إلى أن أزمنة الحكّي تمثّل في ثلاثة:

١ - زمن المغامرة، أو زمن الحكاية؛

٢ - زمن الكتابة؛

٣ - زمن القراءة^(١٧).

ويمكن أن نطلق عليه أيضا زمن التلقى؛ وهو زمن يأتي، في نهاية المطاف، مميزا لسلسلة من المراحل الزمنية التي لا تزيد، في حقيقتها، عن اللحظات. ويتميز هذا الزمن بالطول، والراحة، والتجدد بتجدد الأحوال والأشخاص؛ فهو زمن ذو صفة تعددية؛ على حين أن الأزمنة الثلاثة الأخرى، ذات صفة أحادية؛ لأن التخيل حول موضوع واحد هو عملية لا يجوز أن يشترك فيها اثنان؛ وإلا خرج العمل الإبداعي مضحكا عابثا مضطربا إلى حد الفساد.

ودع عنك ما يردده الفولكلوريون من جماعية الإبداع الشعبي (مثل ألف ليلة وليلة...) حيث إننا نتصور أن معظم الأعمال الشعبية أبدعها مبدع واحد أساسا؛ وإنما التغيير جاءها من بعض إضافات الرواة بالتهذيب... إن مثل هذا التهذيب إن وقع، في مستوى ما من الحكاية المسرودة، لا يعني جماعية التأليف... لأن البنية العامة للعمل الأدبي الشعبي بناها في الأصل مبدع واحد.

ونحن لا نتفق مع طودوروف فيما ذهب إليه من تلاقي زمنَي الكتابة والقراءة، إلا أن يكون القصد بذلك التلاقي القراءة الناشئة عن متابعة السارد نفسه لأسطاره وهو يكتب ما تمليه عليه المخيلة... رأيت أن الكتابة عملية منفصلة، في كل الأحوال العادية، عن عملية القراءة؛ فإنما السارد يكتب إبداعه... ثم قد يراجع. ثم قد يدّره زمنا ما يختمر. ثم قد يأذن في إذاعته بين القراء. ثم قد يظل الإبداع، كما هو الشأن في بعض بلدان العالم الثالث، عشرة أعوام في المطبعة قبل أن يُلفي سبيله إلى القراء؛ أي قبل أن يصل إلى المرحلة الرابعة. فأين، إذن، هذا التلاقي الذي يتحدث عنه طودوروف^(١٨)؟

وتتصف هذه المرحلة، على كل حال، بشيء من الطول والراحة والسكينة؛ إذ نلفي القارئ يقرأ الإبداع بمنتهى الراحة، أو في شيء من المتعة... وفي كل الأحوال يكون القارئ أكثر راحة من المبدع أو السارد الذي كثيرا ما ينصهر في بوتقة معاناة نفسية حادة.

فالمراحل الثلاث السابقة تمثل المعاناة والمكابدة في الركض وراء الأفكار، والتشمير وراء تزويق الألفاظ، ثم العمْد إلى غربلتها وتصفيتها؛ حتى تستوي في الذهن أو الخيال بشكل نهائي؛ ليرجمها القلم إلى شكل خطاب أدبي جاهز مستو.

وإذا كانت المراحل الثلاث التي يتم فيها استواء الإبداع من حيث هو: تتسم بالفردانية؛ فإن مرحلة التلقي لا يشترط فيها ذلك؛ فقد يقرأ الإبداع الواحد الذي دبجه مؤلف واحد، ملايين القراء في أمكنة مختلفة، وفي أزمنة مختلفة، وبلغات غير اللغة الأصلية التي كُتِب بها الإبداع أصلاً؛ إذا ترجم ذلك العمل الأدبي إلى لغات أخرى.

وقد أضفنا نحن زمناً رابعاً أطلقنا عليه «زمن ما قبل الكتابة»، كما كنا رأينا منذ حين؛ من حيث نقصنا زمن المغامرة أو زمن الحكاية فأدجمناه في زمن الكتابة كما سنرى حين نعلل ذلك بعد قليل.

وإذا كان زمن الكتابة، كتابة الرواية يتزامن مع حركة الكتابة ولا يفترق إلى كثير من الجهد لبلورته في الأذهان؛ فإن زمن المغامرة أو زمن الحكاية يتفق كثيرٌ من الناس حوله؛ وذلك على أساس أنه زمن سابق على الكتابة حقاً⁽¹⁹⁾.

وأما نحن فنخالف عن هذا المذهب ونزعم أن زمن الكتابة هو الزمن الوحيد الذي يضطَّم بين جوانحه زمن الحكاية التي لم تنشأ إلا في لحظة الكتابة. أما إذا تناول الكاتب موضوعاً قديماً يسبق زمنه، أو لحظة كتابته، ظاهرياً؛ فذلك ليس حقيقة؛ ذلك بأن الزمن، في تصورنا، هو الكتابة نفسها. والكتابة ابنة لحظتها، والحكاية ابنة خيال الكاتب. وما كنا ذكرناه من «المخاض الإبداعي» لا يرقى إلى اللحظة الزمنية المتبلورة الناضجة؛ وإنما هو تخيل مضرب، متقطع، مشوش، غير مرتب... إن أي مبدع لا يستطيع أن يعرف ما سيقول قبل لحظة الكتابة بتفصيل؛ فاللغة هي التي تفرض عليه نسجاً معيناً فيُذعن له.

إن مجرد إيراد اسم لشخصية تاريخية (الرواية التاريخية مثلاً) لا يستطيع أن يقنعنا بتقدم زمن الأحداث على زمن الكتابة. فهي أحداث «بيضاء» يجيء بها الروائي إلى عهده، ليُلْبِسَهَا روحه، ولينسجها بلغته، وليخضعها لأيديولوجيته، وليجعلها تعاصره وتزامن. فلا مدعاة إذن لأنْ

نتخذ من بعض هذا ثُكَّاةً لرحضة الزمن، زمن الحكاية المسرود، إلى ما قبل عهد الكاتب؛ إذ إن مثل هذا التصور الذي ينطوي، في رأينا، على مغالطة يجب أن يتولد عنه أن كتابة الكاتب الروائي، هي أيضا، لا تمثل زمنه، وتعود بالقوة والفعل إلى ذلك الزمن المزعوم الذي تجري فيه الأحداث ظاهريا، وإجرائيا معا. ذلك أن لغة السرد، مثل زمن السرد، وحيز السرد، مثل شخصيات السرد: كلها يتخذ هيئة المشكّل السردى عبر العمل الروائي برمته، بحيث إذا غاب مشكّل واحد اختل المشكّل السردى الآخر وأفضى إلى فساد العمل الروائي، أو اضطرابه.

ويبدو أن هؤلاء المنظرين الغربيين الذين أحلنا على بعضهم في هذا المقالة؛ وقعوا تحت وطأة النزعة التاريخية حيث إن كاتب الأحداث التاريخية هو، فعلا وحقا، يكتب عن زمن سبقه؛ فهل يجروء عاقل على عد الحكايات المسرودة في الرواية أحداثا تاريخية كانت موجودة قبل زمن الكاتب، أو قبل زمن كتابته؟

وإذن، فلا ينبغي أن نقع في هذه المغالطة التي وقع فيها المنظرون الذين أخذوا الأمور، فيما يبدو، على ظاهرها البسيط؛ ففصلوا ما بين زمن الكتابة، وزمن المکتوب؛ أي ما بين زمن السرد، وزمن المسرود؛ إذ يتولد عن هذا السلوك أن نعود بكاتب السرد الذي يجعله هو يدور في زمن سابق عليه، إلى ذلك الزمن نفسه؛ وحينئذ علينا أن نجعل نجيب محفوظ، إذا تحدث عن عهد هارون الرشيد، يعيش في ذلك العهد؛ وإلا فعلى أن نسلم بأن الأحداث التي يرويها السارد ليست من الخيال في شيء؛ وأنها، إنما هي أحداث تاريخية حقيقية، كما سلفت الإشارة إلى بعض ذلك منذ حين... فنعزو كتابة الرواية إلى التاريخ، ونخرجها من دائرة الجنس الأدبي الذي هو هي، أو التي هي هو.

إن التقنية الروائية، في حد ذاتها، لا تتفصل عن لحظة الكتابة؛ إذ الكاتب، في حالّي القبول والرفض لها، يظل خاضعا لأساليب العيش لعهد⁽²⁰⁾.

ومن الواضح أن فيما أوردناه من بعض هذه الآراء ما يؤيد ما كنا ذهبنا إليه من أن زمن الحكي، هو نفسه زمن الكتابة؛ ومن السذاجة بمكان فصل الكاتب عن زمنه الحاضر إذا جنح للماضي، ظاهرا، يعالجه. فليس ذلك

السلوك إلا خضوعا لمتطلبات السرد التي تقتضي سرّد الماضي منذ فجر التاريخ الأدبي الإنساني.

ومن الآيات على ذلك أن الفرنسيين، مثلاً، يصطنعون فعلاً خاصاً بالزمن الماضي السردى يطلقون عليه، كما سلف القول، «الماضي البسيط» (Le passé simple) ليدلوا به على أن الزمن الذي يحكيه هذا الماضي هو زمن «أبيض»؛ أي لا زمن. وهو أداة سردية طيبة في كتاباتهم السردية للفصل بين الحدث الماضي الحقيقي، والحدث الماضي السردى الذي هو، في حقيقته، لا حدث.

وقد توقف رولان بارط في مقالة له عن «كتابة الرواية» لدى زمن هذا الفعل ففلسف استعماله، وحلل زمانه، وانتهى إلى أنه مجرد كذبة مكشوفة لا تحمل من الحقيقة الزمنية غير ما نطلق عليه نحن «الزمن الأبيض»⁽²¹⁾. ولعل المسألة المركزية حول الزمن الروائي تكمن كلها في كيفية تمييز الأحداث الواردة في الرواية: فهل هي أحداث تاريخية حقاً؟ وإذن، فما بال الروائي يعثو فيها بالفساد، ويحتفر فيها بالفأس؟ أم هل هي أحداث غير تاريخية؟ وإذن، فما بال النقاد يفصلونها عن الزمن الذي كُتبت فيه حقاً. جرت فيه على الحقيقة السردية، لا على الحقيقة التاريخية. ويعيدونها إلى ما قبل زمن الكتابة على الرغم منها؟ وإذن، فما حطْبُهُمْ يجعلون زمنها حقيقياً، والحال إنهم لا يزالون يزعمون أن الشخصيات، في أي عمل سردي، ليست إلا كائنات من ورق؟ أم يرون أن الشخصيات الروائية كائنات من ورق، والأحداث الزمنية كائنات من غير الورق؟ أي أنها كائنات تاريخية حقاً. وإذن فما هذا التناقض المريع؟ وكيف يجوز أن نعامل بعض المشكلات السردية على أنها مجرد ورقيات وحبريات، أي وهميات وخياليات؛ حتى إذا جئنا نتحدث عن بعضها الآخر زعمنا حولها المزاغم، وذهبنا فيها أشنع المذاهب، وحولنا الخيالي إلى حقيقي، والزمن الأدبي المحض إلى زمن تاريخي صرّف؟

إن مشكلات الرواية في جملتها وتفصيلها، وظاهرها وباطنها، وجسدها وروحها، وسطحها وعمقها: كائنات من ورق؛ كائنات من لغة؛ عطاءات لغة؛ بنات لغة؛ نسيجات لغة؛ لعبات لغة... لا أكثر ولا أقل، ولا أعلى ولا أدنى... أما أن تكون الشخصية كائناً من ورق، ويكون الزمن كائناً ممتازاً (والامتياز

هنا لا يعنى التفضيل والإيثار بمقدار ما يعنى الانفصال والانعزال)، كائنا من تاريخ؛ فهذا المستحيل الذى لا يُقبَلُ، والمحال الذى لا يقوم فى التصور السليم.

إن الإشكالية تكمن فى أن الكاتب إذا كتب رواية، يسرد فيها أحداث أسرة معروفة أثناء الحرب العالمية الثانية مثلا: فهل ذلك الزمن الذى تعيشه تلك الأسرة يُصنّفُ فى سيرة حياتها، كبناء الزمن التاريخي، الحقيقي، الواقعي؛ أم أن سيرة حياة تلك الأسرة تمثل زمن الكاتب مجسّداً فى زمنها؟ ولنكرّر تارة أخرى: إننا إذا عددنا زمن تلك الأسرة زمنا حقيقيا فإنه ينشأ عن ذلك أننا مطالبون بالتوثيق التاريخي المعنّى، أو المكتوب؛ ما دامت الأحداث حقيقية، وواقعية، وتاريخية، ومعيشة حقا... وإذ تقع فى فخ التوثيق، والحرص على كتابة «الحقيقة»؛ فإن عملنا هذا ينزلق، تلقائيا، وحتما، نحو التاريخ، وينسلخ من أن يُصنّف فى الأدب. وإذن، فلا نحن كتبنا تاريخا لأننا لم نراع كل الشروط المنهجية والمعرفية المتحضرة، للتعامل مع الحادثة التاريخية وفق الإجراءات التى يُكتب بها التاريخ، ونُحلّل بها أحداثه، ونُفلسّف بها سيرورته؛ ولا نحن كتبنا أدبا روائيا على أساس أننا حاولنا أن نتعامل مع الزمن على أساس أنه حقيقة تاريخية؛ من حيث عاملنا العناصر الروائية الأخرى على أنها محض خيال، ووهْم تمثيل واستحضار لأحداث لم تقع قط على نحو ما كتبناها عليه.

فهذه هي الإشكالية التى حار منظرو الرواية فى معالجتها بحنكة وبراعة ورصانة؛ وإلا أفرأيت أننا لو تعامل الزمن على الحقيقة، والشخصيات على أنها مجرد كائنات من تصور الخيال، والزمن على أنه تاريخ، والأحداث على أنها وهمٌّ من أوهام الكتابة: كيف كان سيستقيم لنا هذا الخلق العجيب، والخلط الغريب؟

إن هذا الخلط أوقع فيه النقاد الروائيين سعي بعض كتاب الرواية مثل بالزاك⁽²²⁾، وحتى نجيب محفوظ فى كثير من أعماله الروائية، إلى محاولة التأريخ للمجتمع بواسطة الكتابة الروائية... لكننا نحن لا يُرضينا هذا السعي، ونُضطر إلى مُضادّاته... فكأننا ببعض هؤلاء وهم يجعلون من أنفسهم مؤرخين للمجتمعات، لا كتابا يعالجون مشاكل المجتمعات، أو قل: كتابا يمتعون القراء بجمال كتابتهم فى تلك المجتمعات.

إن هذه الرؤية الزمنية مقيدة، مكبوتة، مقهورة؛ وهي اجتماعية تاريخية أكثر منها إبداعية جمالية.

إن هناك مظاهر لا تكاد تُحصى، وطرائق لا تكاد تُعد؛ للتعامل مع الشبكة الزمنية عبر النص الروائي تبعا للأحوال التي تلبس الشخصية، وعلى مقدار براعة المبدع على التكيف مع الزمن أولا، ثم تكيفه مع طبائع الشخصيات والأحداث السردية آخرا.

والشبكة الزمنية متداخلة بحيث لا يمكن فهمها إلا إذا وُضعت في أسية العلاقات العامة التي تربط بعضها ببعض؛ فبالإضافة إلى زمن الحكاية (أو زمن التخيل) أو المتمثل (وهذه الزمنية خاصة بالعالم المستحضر)، وزمن الكتابة وهو زمن مرتبط بتطور الصياغة، وتراه حاضرا داخل النص، وزمن القراءة الذي يعده طودوروف، هو أيضا، حاضرا داخل النص⁽²³⁾ بينما نحن نراه زمنا خارجيا منفصلا؛ فإننا نجد، إلى جانب هذه الأزمنة الداخلية، أزمنة أخرى خارجية بها يتولج النص في علاقات أخرى، تربطه بأطراف أخرى... والعلاقة الرابطة بين الأزمنة الداخلية والخارجية يمكن أن تُحلل تحت رؤية سوسيولوجية وتاريخية؛ كما يمكن أن تحلل تحت رؤية نسقية جمالية.

فمن الزاوية الأولى يتم ذلك على اعتبار أن أي نص إبداعي يباشر علاقات، تختلف درجاتها حدة وخفة، مع الزمن الحقيقي الذي هو زمن التاريخ الذي فيه يُفترض أن ينتظم الحدث المائل في الشريط السردى. وداخل هذه الإشكالية الزمنية المعقدة نجد جنسين أدبيين يتعارضان في التعامل مع الزمن إلى درجة التطرف المسرف؛ فإذا الرواية التاريخية، مثلا، تزعم أنها لا تأتي شيئا غير وصف التاريخ؛ على حين أننا نجد الفعل يدور، بالقياس إلى الحكاية الخرافية، في عالم ليس له أي صلة بالاستمرارية التي نلاحظها في العالم التاريخي؛ إذ الحكاية الخرافية تولع بوصف عالم مغلق. ومثل هذه الأعمال السردية لا تحلل تحت مرآة التاريخ، ولا في ضوء من قوانين المجتمع؛ ولكنها تحلل تحت زاوية النسق اللغوي، وربما الرمزي السيمائي.

ومما يندرج ضمن الشبكة الزمنية في السرد الروائي ما يمكن أن نطلق عليه «القلب الزمني»؛ وذلك بتقديم الحدث دون إعطاء كل المعلومات السردية

المتعلقة به؛ كشأن ما نصادف فى الرواية البوليسية التى قد تطالعنا فيها، مثلاً، جثَّة تقوم عليها العقدة السردية، ويدور من حولها البحث البوليسي؛ كما قد يمثُل ذلك فى إحدى روايات أغاثا كريستى⁽²⁴⁾ (Agatha Christie, 1891-1976)؛ ولكن القراء لا ينتهون إلى معرفة الجريمة، أى سر القتل الذى طالعنا فى صدر الرواية، إلا فى نهاية المطاف... فالزمن هنا يبتدئ من حيث كان انتهى؛ لأن القتل الذى كان، هنا، نهاية لأحقاد، أو أطماع، أو علل أخرى؛ لم يكن إلا نتيجة لأسباب هى التى تعرضها الرواية وتحللها... ويطلق الشكلايين الروس على هذا الضرب من الزمن المقلوب: «الزمن المشوه». وقد كانوا يرون فيه الفرق بين ما هو موضوعي، وما هو خرافي⁽²⁵⁾. والحق أن القلب الزمني امتد إلى أضرب أخرى من الرواية، غير الرواية البوليسية؛ كما امتد إلى الكتابات القصصية المعاصرة أيضاً حيث نلفى طائفة من الروائيين والقصاصين العرب يصطنعونه، على عهدنا الراهن، من أجل أن يعطوا حيوية للحدث، ويفتحوا باب السؤال والاهتمام والتشويق من أول جملة فى النص السردى المطروح للقراءة.

ثالثاً: التداخل بين الأزمنة فى السرد

إنما تُطرح مشكلة الزمن فى الأجناس السردية للتناقض القائم بين زمنية الحكاية (الجنس السردى)، وزمنية الوحدة الكلامية (الجملة). فزمن الوحدة الكلامية قد يكون زمناً أحادي الخط؛ بينما يكون زمن الحكاية متعدد الأبعاد. وقد تتزامن الأزمنة عبر حكاية واحدة حيث يمكن أن تجري عدة أحداث دفعة واحدة؛ ولكن النص السردى لا يستطيع استيعابها جملة واحدة؛ فيضطر إلى عرضها متتابعة: الواحدة تلو الأخرى تحت شكل صورة معقدة السطح، مطروحة على خط مستقيم. ومن هنا تأتي ضرورة بتر التعاقب الطبيعى للأحداث؛ حتى فى حال حرص المبدع على متابعة هذا التعاقب عن كثب. بيد أن المبدع فى معظم الأطوار يستكف عن الاستئام إلى التعاقب الطبيعى للأحداث؛ لأنه يصطنعه فى تشويه الزمن لغايات جمالية⁽²⁶⁾.

وُتعد نظرية التحريف الزمني من ابتكار الشكلايين الروس الذين كانوا يرون فيه الميزة الوحيدة التى تميز الوحدة الكلامية عن الحكاية؛ من أجل

ذلك ألفيناهم يضعون هذه النظرية في صميم بحوثهم⁽²⁷⁾. ولما كان الحكي قائماً على سرّد حدث، وحكاية قصة، وتصوير حال، وتسجيل لقطة، فقد تحتم اندساس الزمن في هذا السلوك السردى بشيء من التخصّص والتمكن، والتبنيك والامتياز. وابتدأ استعمال الزمن في السرد القديمة على نحو من المسار الطبيعي له بحيث تُلّفى الماضي قبل الحاضر، والحاضر قبل المستقبل... فكان التسلسل الزمني (Chronologie) هو السلوك السائد في الأعمال السردية ما كُتب منها على القرطاس، وما رُوي منها عبر أفواه الرواة؛ على الرغم من أننا نلّفى ملامح كثيرة لما يُطلق «اللاتسلسل الزمني» (Déchronologie) في بعض المسرودات العربية؛ كما يطالعنا كثير من ذلك في حكايات ألف ليلة وليلة، حيث كثيراً ما تصطنع الرواية طريقة الارتداد⁽²⁸⁾ بحيث يبدأ الفعل السردى من آخره. والتمثل الطبيعي لأي مسار زمني، في أي عمل سردي، أن يكون على هذا النحو من التصور، في هذه الرسمة:

O ← ماض - O ← حاضر - O ← مستقبل

لكن مقتضيات السرد كثيراً ما تتطلب أن يقع التبادل فيما بين المواقع الزمنية؛ فإذا الحاضر قد يرد في مكان الماضي، وإذا المستقبل قد يجيء قبل الحاضر؛ وإذا الماضي قد يحل محل المستقبل على سبيل التحقيق، أو التعتيم السردى، وإذا المستقبل قد يجيد عن موقعه ليتركه للحاضر على سبيل «الانزياح الحدتي»، أو «التضليل الحكائي»؛ إلى ما لا نهاية من إمكان أطوار التبادل في هذه المواقع الزمنية.

ويتداخل الزمن، ويتغير بالتقدم والتأخر عبر المسار السردى؛ ولعله في كل حال يترك فيها موقعه لصنوه: تتغير دلالاته الحقيقية؛ كالماضي الذي يدرّ موقعه للمستقبل، والحاضر الذي يدع مكانه للماضي، والمستقبل الذي قد يتقدم فيتصدر الحدث حالا محل الماضي. وفيما يلي ضرب من تمثّلنا لتبادل مواقع الزمن لعل هذه الرموز أن تمثله [نرمز للماضي بـ (أ) وللحاضر بـ (ب)، وللمستقبل بـ (ج)]:

1 - أ - ب - ج؛

2 - ب - ج - أ؛

3 - ج - أ - ب.

واللاتسلسل ، أو التذبذب، أو «التشويش»، كما يحلو لـطودوروف أن يطلق عليه⁽²⁹⁾: يصطنعه المؤلف الروائي لغاية جمالية⁽³⁰⁾. فكأن التذبذب الزمني، أو التشويش على مساره الطبيعي في المشكل السردى، هو ضربٌ من التوتير الذي يشبه توتير النسج الأسلوبى باستعمال الانزياح اللغوى فيه.

ويرى طودوروف أن «مشكلة استعمال الزمن في العمل السردى تُطرح بسبب من التباين بين زمنية الحكاية (Temporalité de l'histoire) [المسرودة] وزمنية الخطاب. فزمن الخطاب زمنٌ طوليٌّ من بعض الوجوه؛ على حين أن زمن الحكاية متعدد الأبعاد؛ إذ يمكن أن تجري جملة من الأحداث في الحكاية في وقت واحد؛ ولكن الخطاب مرعّمٌ على تقديم هذه الأحداث: واحد تلو آخر»⁽³¹⁾.

والأصل في بناء أي زمن سردي أن ينهضَ امتداده على الطولية المألوفة بحيث ينطلق من الماضي إلى الحاضر، ثم من الحاضر إلى المستقبل - وذلك على الرغم من أن بعض الفلاسفة يحاول إنكار الزمن الحاضر بتعويمه إما في الماضي، وإما في المستقبل.... فينطلق الشريط السردى على الطبيعة، كما أسلفنا القول، من الزمن الذي انقضى، بسياق يحدد هذه الماضوية عبر الزمن السحيق؛ ثم يَعُوجُّ على الزمن الحاضر؛ ثم - إن دعت إلى ذلك دواعي البناء السردى - ينتهي إلى المستقبل مع ضرورة نهوض سياق دلالي يحدد، بشكل تقريبي أو دقيق، موقع هذا الزمن بين الأزمنة، وطوله في امتدادات الأطوال، ومدى قرّبه إن كان قريبا، ومدى بُعده إن كان بعيدا.

ولعل الكتابة الروائية التقليدية أنها كانت تجنح لهذا الضرب من البناء الزمني، الذي يقوم على التصور العادي للعلاقة الزمنية بحيث إن (أ) يُقضى إلى (ب)؛ وبحيث إن (ج) يتلقى التأثير الزمني عن (ب). وكان ما يخالف ذلك بناء ربما عُد تشويشا وفوضى.

غير أن كتاب الرواية الجديدة جاءوا إلى هذه القيم المنطقية لمسار الزمن وبنائه، فعُدّوها ضربًا من القيود الفنية التي تأسر الروائي فتجعله مكبولا بأكبالها سلفًا. وكأنهم يتمثلون احترام التسلسل الزمني كاحترام الميزان العروضي الصارم والقافية، اللذين كانا سائدين في القصيدة العمودية في الشعر؛ فجاء إليهما الشعراء الجُدُّ فهاروا بنيانهما، وقوضوا أركانها...

فعمد هؤلاء، أمثال أولئك، إلى كل ما كان قائماً على التسلسل الزمني المنطقي فمزقوا سلسله، وشوشوا على نظامه؛ فاتخذوا من الفوضى جمالاً فنياً، ومن الخروج عن المؤلف جِدّة في الشكل الروائي وبنائه. بل ما ذا نقول؟ إن أي بناء للكتابة الروائية اغتدى قطعاً مجزأةً مطروحة من هذا البناء: أكواما فوق أكوام، وركاما على ركام؛ ليتخذ منها القارئ الروائي البناء الذي يريد، والشكل الذي يشاء؛ وذلك كيما يسّهم في بناء الرواية من خلال القراءة.

والحق أن هذه المسألة قد تكون من البساطة بمكان، لدى اكتساب خبرة الكتابة الروائية، وامتلاك أصول احترافها؛ بحيث إن الكاتب يتخذ له مادة مؤلفة من جملة من العناصر مثل عجبن الحلواء (الحليب - السكر - الزبد - الدقيق - الخميرة - البيض...)، الذي يستطيع الحلواني الصنّاع أن يتخذ منه طائفة صالحة من قطع الحلوى وأنواعها؛ وكلّها شهيّ المطعم، لذيد المذاق. ومثل ذلك يقال أيضاً في الأصباغ بالقياس إلى الرسام، وإلى المذاب بالقياس إلى الجواهري، وإلى الأحجار ومواد البناء بالقياس إلى البناء البار، وهلم جرا... فيجعل من تلك المادة المشكّلة من اللغة، والشخصية، والحدث، والزمن، والحيز: بناء سردياً عجيباً يصور من خلاله العالم الفني الذي يود تصويره ببراعة وبداعة، ورشاقة وأناقة: تجعل كل من يقرؤه يتعلق به، حتى كأنه مشدود إليه بأمراس الكتّان، كما يقول امرؤ القيس.

وعلى أننا لانريد، هنا والآن، الانزلاق إلى البحث في مسألة علاقة الكتابة بالقراءة؛ ومن ثمّ: علاقة الكاتب بالقارئ ومدى تأثير ذاك في هذا، ودرجة الدفء أو البرودة التي يتلقى بها القارئ ذلك الإبداع السردية... فتلك مسألة أخرى، وقد تناولناها في غير هذا المكان... وإنما نريد فقط إلى أن هذه الكتابة السردية حين يتاح لها قارئ يقرؤها، تتحول إلى عالم ربما يختلف عن عالم الكاتب، من بعض الوجوه أو كلها؛ وإلى أن هذه الكتابة تعمل في النفوس ما يعمل الغيث في الأرض الكريمة.

وكل ما نتحدث عنه، ونطيل فيه، من الوجهة النظرية، يغتدي بالقياس إلى القارئ مجرد فضول؛ إذ الحديث عن هذه المشكّلات السردية - التي يُضطر المنظرون ونقاد الرواية إلى الحديث عنها منجّمة مجزأة - مشنّتاً،

لا يكون وفيًا لصورة الكتابة السردية التي ينهض بناؤها على اندماج العناصر في العناصر، وتحلل المواد في المواد الأخرى؛ إذ لا يفكر الكاتب في الزمن، وهو يكتب، منعزلًا عن الحيز؛ ولا في الحيز منعزلًا عن الزمن؛ ولا في بناء النسيج اللغوي منفصلًا عن الحدث الذي يضطرب فيه، ولا في بناء الشخصية ورسم ملامحها (في الكتابة الروائية التقليدية خصوصًا)، أو طمس معالمها، وإيذاء صورتها، والتعمية على شكلها (في الكتابة الروائية الجديدة) بمعزل عن الحدث الذي تضطلع بإنجازه، ولا عن اللغة التي تتحدثها، أو يُتحدثُ بها عنها، أو يُتحدثُ بها إليها؛ ولا عن الزمن الذي يحتويها، ولا عن الحيز الذي يُؤويها. فتوزيع هذه العناصر وتجزئتها لا يعدوان أن يكونا ضربًا من التيسير الإجرائي... وإلا فقد كان يجب إنجاز كتابة نقدية مندمجة على غرار الكتابة السردية الأولى المندمجة.

والتعامل مع الزمن، مثله مثل التعامل مع الشخصيات واللغة وبقية المشكلات السردية الأخرى، يحتاج إلى شيء من البراعة الاحترافية، والذكاء الأدبي القائم على اكتساب التجربة والممارسة؛ بحيث إن هذا الأمر لا يُدعن لقاعدة معينة، ولا إلى خطة موجهة؛ وإنما هو منبثق عن احترافية الكاتب السردية الذي بحسه الأدبي يتحسس توزيع الحدث، وتوزيع الزمن من خلاله؛ فقد يبتدئ المؤلف بتقديم حفلة الزفاف في مطلع عمله السردية؛ ثم من بعد ذلك يسوق الأحداث التي كانت علة في قيام هذا الحفل.

وكما يشمل الزمن تقليب الأحداث، وتشويش بنائها، بتقديم ما يجب أن يؤخر، وتأخير ما يجب أن يُقدّم؛ فإنه يشمل الأزمنة المحدودة التي تمثل في استعمال أزمنة الأفعال، أو استعمال أجزاء الأحداث الكلية في ذاتها؛ فإذا هذا التشويش يشمل الكليات كما يشمل الجزئيات في الوقت نفسه. وقد يمكن أن تشمل الرواية الواحدة مجموعة من الحكايات يحيل بعضها على بعض، وينطلق بعضها من بعض؛ فتتداخل الأزمنة مع تداخل السرد، وتُنسج الخيوط مع الخيوط الزمنية الأخرى بحيث يغتدي، كما يلاحظ ذلك طودوروف في معرض حديثه عن تقنيات السرد في ألف ليلة وليلة، «التضمين هو إيلاج حكاية في حكاية أخرى؛ مما [يجعل] من كل حكايات ألف ليلة وليلة مضمّنة في الحكاية التي تجري من حول شهرزاد»⁽³²⁾ المركزية. إننا نلُفي الحكاية الواحدة، المركزية، في ألف ليلة وليلة تتضمن حكايات

أخريات قد تصل، في بعض الأطوار، إلى سبع عشرة حكاية، [كما كنا لاحظنا ذلك لدى تحليل حكاية حمال بغداد]⁽³³⁾؛ تتداخل مع بعضها، عبر حكاية واحدة مركزية؛ فإذا الثالثة تحيل على الرابعة، والرابعة على الخامسة، والسادسة على السابعة، والسابعة على الثامنة؛ والعاشر على التاسعة، والتاسعة على الثامنة؛ والحادية عشرة تحيل على الثانية عشرة، وترتبط الثالثة عشرة بالخامسة عشرة التي تحيل أيضا على الثانية، مثلها مثل الحكايتين السادسة عشرة والسابعة عشرة: في ترابط عجيب، وتوالج حميم.

رابعا: مكانة الزمن في السرد الروائي

لم يعد الزمن مجرد خيط وهمي يربط الأحداث بعضها ببعض، ويؤسس لعلاقات الشخصيات بعضها مع بعض، ويظهر اللغة على أن تتخذ موقعها في إطار السيرة، ولكنه اغتدى أعظم من ذلك شأنًا، وأخطر من ذلك ديدنا؛ إذ أصبح الروائيون الكبار يُعَتِّون أنفسهم أشد الإعانة في اللعب بالزمن، مثل إعانة أنفسهم في اللعب بالحيز، واللغة، والشخصيات... حذو النعل بالنعل. حتى كأن الرواية فن للزمن، مثلها مثل الموسيقى⁽³⁴⁾. ومن الأزمنة التي أغنت نقاد الرواية أنفسهم في التوقف لديها، ثلاثة بخاصة: زمن المغامرة أو زمن الحكاية، وزمن الكتابة، وزمن القراءة⁽³⁵⁾. وقد أضفنا نحن زمنا رابعا أطلقنا عليه «زمن ما قبل الكتابة» من حيث نقصنا زمن المغامرة أو زمن الحكاية، فأدمجناه في زمن الكتابة كما سنرى حين نعلل ذلك بعد قليل.

وإذا كان زمن الكتابة، كتابة الرواية، يتزامن مع حركة الكتابة ولا يفترق إلى كثير من الجهد لبلورته في الأذهان؛ فإن زمن المغامرة أو زمن الحكاية يتفق كثير من الناس حوله؛ وذلك على أساس أنه زمن سابق على الكتابة حقا⁽³⁶⁾.

وأما نحن فنخالف عن هذا المذهب ونزعم أن زمن الكتابة، هو الزمن الوحيد الذي يضطّم بين جوانحه زمن الحكاية التي لم تنشأ إلا في لحظة الكتابة. أما إذا تناول الكاتب موضوعا قديما يسبق زمنه، أو لحظة كتابته، ظاهريا؛ فذلك ليس حقيقة؛ ذلك أن الزمن، في تصورنا، هو الكتابة نفسها. والكتابة إينة لحظتها، والحكاية إينة خيال الكاتب. وإن مجرد إيراد اسم

لشخصية تاريخية (الرواية التاريخية مثلا) لا يستطيع أن يقنعنا بتقديم زمن الأحداث على زمن الكتابة. فهي أحداث «بيضاء» يجيء بها الروائي إلى عهده، ليلبسها روحه، ولينسجها بلغته، وليخضعها لأيدولوجيته، وليجعلها تعاصره وتزامنه. فلا مدعاة، إذن، لأن نتخذ من بعض هذا نُكَاةً لزرحة الزمن، زمن الحكاية المسرود، إلى ما قبل عهد الكاتب؛ إذ كان مثل هذا التصور الذي ينطوي، في رأينا، على مغالطة يجب أن يتولد عنه أن كتابة الكاتب الروائي، هي أيضا، لا تمثل زمنه، وتعود، بالقوة والفعل، إلى ذلك الزمن المزعوم الذي تجري فيه الأحداث ظاهريا، وإجرائيا معا. ذلك أن لغة السرد، مثل زمن السرد، وحيز السرد، مثل شخصيات السرد: كلها يتخذ هيئة المشكل السردى عبر العمل الروائي برمته؛ بحيث إذا غاب مشكل واحد اختل المشكل السردى الآخر وأفضى إلى فساد العمل الروائي، أو اضطرابه.

إن محاولة التأريخ للمجتمع بواسطة الكتابة الروائية سعيٌ محموم لم يبرح كتاب الرواية التقليديون يُعنتون أنفسهم به... لكننا نحن لا يُرضينا هذا السعي، ونراه أولج في سذاجة الكتابة منه في الإبداع الخلاق، مع ما في هذا الحكم من قساوة... فكأننا ببيع بعض هؤلاء وهم يجعلون من أنفسهم مؤرخين للمجتمعات، لا كتابا يعالجون مشاكل المجتمعات، أو قل: كتابا يمتعون القراء بجمال كتابتهم في تلك المجتمعات.

ومثل هذا الموقف يحملنا على المسألة عن وضع الكتابة وكاتبها معا؟ وهل هي بالضرورة نتاج المجتمع كما يزعم النقاد السوسيولوجيون؟ أم هي لعبة خيالية تنشئ عالما جديدا لا صلة له بحقيقة المجتمع المزعومة؟ لو كانت هذه الكتابة اجتماعية بكل ما يحمل اللفظ من دلالة لاغدت بشعة كالإجرام، وقاسية كال موت، وطاغية كالجبروت، ومنتنة كالنفايات... لو كانت كذلك لكان علماء الاجتماع أكتب الناس للأدب، وأفهمهم له، وأشدهم التصاقا به؛ وإذن لكانت الكتابة الأدبية انتهت، وحل محلها تحليل المشاكل الاجتماعية اليومية ومعالجتها، والتأريخ للمجتمعات البشرية بكل ما في التاريخ من فجاجة وصرامة ومباشرة وابتذال.

ليست الرواية تاريخا مجرد أن فيها لعبة زمنية؛ وليست أحداثها صورة حقيقية من المجتمع لمجرد أنها تتمثل عالما لها تشنه وترسمه على غرار

المجتمع الحقيقي. فالحقيقة شيء، والخيال شيء آخر. والواقع القاسي الفج شيء، والكتابة الإبداعية شيء آخر.

فهل الكتابة بعامه، والكتابة الروائية بخاصة: جهاز لغوي لإنتاج اللغة نفسها، وتصور خيالي لإنشاء عالم جديد؛ أي «للتعبير عن تجربة، أو أيديولوجيا، لاستحضار مظاهر العالم على اختلافها»⁽³⁷⁾، أم هي مجرد إعادة إنتاج لعالم وُجد فعلا؛ ولأشخاص، عوض شخصيات، عاشوا في زمن سابق على زمن الكاتب الروائي، حقا؟

كل السؤال هنا.

وفي ضوء الإجابة عنه تتحدد هوية الكتابة الروائية، وتتحدد من خلالها، خصوصا هوية الزمن المستخدم في سردها. أي: أئذا كتب كاتبٌ روائيً رواية ما، فهل نعد سرده سردا لوقائع التاريخ، أم لتمثيل الواقع ومحاولة إنشائه على غرار، أو هيئته؟

كل السؤال هنا.

وعلى ضوء الإجابة عنه تتحدد هوية السرد، بل ربما ستتحدد هوية التاريخ أيضا.

خامسا: الزمن بين السارد والمسرود

يتخذ منظرو الرواية، كما سبق تحليل بعض ذلك في مواطن من هذه المقالة، فاصلا زمنيا حتميا بين زمن ما هو مسرود أو محكي، وزمن السارد الذي يسرد الحكاية حيث إن «العلاقات بين الزمن المحكي وزمن الحكي؛ وبين زمن المغامرة، وزمن الكتابة لا يمكن أن تكون متساوية: وذلك بناء على أن السارد يوجد عن بعد بالقياس إلى ما يحكيه»⁽⁴¹⁾.

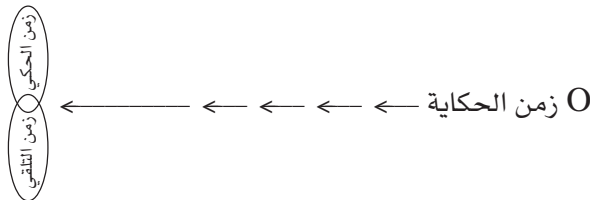
وينشأ عن هذه النظرية التي جاءت بها فرانسواز غيون (F.Guyon)، من كتابات أخرى غربية منها كتابات طودوروف (Todorov)، وبورنوف وويلي (Bourneuf et Ouellet)، أن الذي يحكي (مؤلف الرواية) يجسد الزمن الحاضر، وأن ما يحكيه يمثل الزمن الماضي، وأن ثمرة الزمنين الاثنين تتدرج نحو المستقبل على أساس أن المتلقي يأتي حتما متأخرا. وإذن، فإن هذا الأمر يقوم على تمثيل علاقة طولية متعددة متتابعة لا تلتقي خطوطها أبدا: ف (أ) (الحكاية أو المغامرة أو القصة) يتموقع في الماضي على سبيل الحتمية؛ فهو

شيء جاهز حاضر فى الذهن؛ ولكنه مهياً فى زمن سابق و(ب) (الحاكي أو السارد أو الكاتب الروائي) يتموقع فى الزمن الحاضر على أساس أنه وسيط بين زمنين إثنين: أحدهما ماضى، وأحدهما الآخر لَمَّا يَأْتِ. وأما (ج) الذي يجب أن يُدرَج طرفاً فى هذه العلاقة الثلاثية الأطراف فإنه يتموقع فى إطار زمن الحاكي إذا كان السرد شفويًا.

وإن الذي لا تنفق فيه مع المنظرين الغربيين للرواية أنهم غالباً ما يخلطون بين السرد الشفوي، والسرد المكتوب؛ وهما جنسان أدبيان مختلفان فى الوضع إلى حد بعيد. كما أنهم ربما خلطوا بين الحادثة التاريخية التي تسبق زمن المؤرخ، حتماً، وعلى الحقيقة، والحادثة السردية «البيضاء» التي لم تقع فى الماضي قط على الحقيقة التاريخية، فكيف نعدّها سابقة على زمن السارد؟

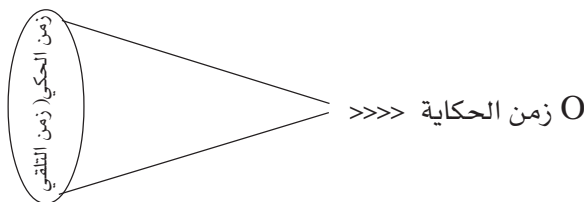
أرأيت أن السارد الشفوي (إذا حق لنا الانزلاق إليه) يحكي، فعلاً، حكاية موروثه، مروية خلفاً عن سلف، من موقع الحاضر نحو الماضي. ويتولد عن هذه العلاقة الزمنية علاقة أخرى تمثّل فى ضرورة وجود متلق يتلقى الحكاية مشافهة له، أي مزامنة لما يسرد له. ونحن نتمثل هذه السيرة لا تجاوز زمنين اثنين: الماضي الذي يبثه السارد الذي يتلقى عنه المتلقي المشافهة الذي لا يتم الحكيّ إلا بوجوده، وإلا بالتزامن معه؛ وإلا بطل الحكيّ، وأُلغى السرد (شهرزاد بالقياس إلى شهریار...).

ونحن نتمثل هذا الزمن، زمن السرد الشفوي، يقوم على ثلاث علاقات: أولاً فردية، سابقة، أو منفصلة؛ فى حين أن الثانية والثالثة مزدوجتان ومتزامنتان؛ أي متصلتان (الرسمه).



والزمن الحاضر، هنا، لا يكاد يكون له أي معنى؛ فهو كالمنعدم، أو كالملقى؛ وإنما المدار على الزمن الماضي الذي هو المقصود بالسرد، والمعنى بالحكيّ. أما المستقبل فهو منقطع، ولا أثر لوجوده. فكأن الحاكي يلتفت،

وهو يسرد الحكاية الشفوية، دائماً إلى وراء. وكأنه مضطر إلى أن لا يلتفت أبداً إلى أمام، كما يتبين ذلك من خلال هاته الرسمة.



إننا لا نستطيع، بأي وجه، في السرد الشفوي، أن نفصل بين زمن المسرود وزمن التلقي الذي لا يكون إلا به من وجهة، كما لا يمكننا أن نتعلق بزمن مستقبلي من وجهة ثانية؛ كما لا يمكننا أن نُفَلت من قبضة زمن الحكاية من وجهة أخرى.

لكن الأمر يختلف، في تمثّلنا، اختلافاً جوهرياً بالقياس إلى وضع الزمن في السرد المكتوب الذي يقوم على تمثّل علاقة ثنائية طورا، وعلاقة ثلاثية طورا آخر؛ ولكن هاتين العلاقتين في الحالين معا تختلفان عنها في السرد الشفوي.

فالأولى: إن السارد/ الكاتب (وخصوصا حين يستعمل ضمير المتكلم) عندما يسرد حكايته، لا يمكن أن يزعم للناس أن زمن حكايته هذه زمن سابق لزمن الحكّي؛ إذ هو حين يكتب يمسك بقلمه، ثم يستلهم ويستوحي، فتتّال عليه المخيلة بسيل من النسوج اللغوية فيُفرغها على الورق.

وهو حتى في حال تمثّله لعالمه السردى مسبقا، وعلى نحو ما؛ فإن ذلك لا يكون بلغته وصوره وكل تفاصيله السردية التي لا تقع للكاتب إلا حين يكتب فعلا (انطلاقا من تجربتنا في كتابة الرواية والقصة والمسرحية)؛ فأين هذا الزمن السابق الواضح الذي يزعم منظرو الرواية الغربيون أنه قائم في الحكاية، سابق على زمن الحكّي؟ أليس ذلك من اختصاص وضع الزمن في المسرودات الشفوية؟ ثم، أليس هذا التصور الغريب للأشياء يقتضي أن الكاتب السارد غريبٌ عن سرده، وأنه لا يغترف من مخيلته، وأنه مجرد حاك لحكايات حُبكها، قبله، غيره؟

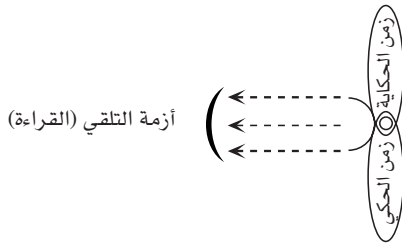
وعلى أن هذه المسألة تسقطنا في فخ الزمن السردى، في جنس الشفويات، تارة أخرى من وجهة، وفي فخ مسألة «المؤلف الضمني» (Auteur)

(implicite)⁽³⁹⁾ المزعوم، للنص الأدبي، لا المؤلف الحقيقي، من وجهة أخرى. وإذن، فليس هناك، من منظورنا لهذه المسألة، أي زمن: لا ماض ولا غير ماض، خارج عن إطار زمن السرد المكتوب الذي يتزامن في الحقيقة مع زمن المسرود؛ فهو به متصل، وإليه متشوف (ولو حاولنا فصل أحدهما عن الآخر لاغتنى زمن الحكاية أجنبيا عن زمن الحكى؛ وهو أمر يوقعنا - كما سبق القول - في وضع السرد الشفوي، لا وفي وضع السرد المكتوب): إلا ما كان من أمر ما نطلق عليه نحن «ما قبل الكتابة» أو «المخاض الإبداعي»، فإنه لا يرقى إلى أن يغتدي زمنا قائما بذاته... إذ المفروض أن يرتبط هذا الزمن بصور الإبداع في شكلها الراهن؛ إلى الشكل الذي يرتضيه الكاتب فيدبجه بقلمه على القرطاس... وإلا إذا تسامحنا في التعامل مع الأشياء، يغتدي كل شيء له زمن سابق؛ حتى حمل الأم بصبي... مع أن الناس جميعا، إلا الصينيين فيما يبدو، يؤرخون للولد من يوم ميلاده، وليس من يوم حمل الأم به؛ لأننا إن عدنا إلى مثل هذا الزمن، سنعود بالأشياء كلها إلى الحافرة!

والثانية: إذا كان في الحكاية الشفوية زمانان ظاهران: زمن الحكاية السابق على زمن السرد، منطقيا وفعليا، وزمن الحكى الذي يندمج مع زمن التلقي المزامن، والمُحايين له، فيشكل معه، بحكم منطق الأشياء وقوتها، زمنا مزدوجا يستحيل إلى مندمج في واحد؛ فإن الزمن في الحكاية المكتوبة ينهض على أساس أن زمن الحكاية يندمج في زمن الحكى، فيشكلان زمنا واحدا مندمجا قائما على اندماج الوحدتين الزمنيّتين اللتين لا يجوز لإحادهما أن تتفصل عن إحادهما الأخرى؛ وذلك على أساس أن الذي يكتب السرد، لا يروي، في الحقيقة، الحكاية، مثل السارد الشفوي؛ ولكنه ينشئ الحكاية إنشاء، ويتخيّلها تخيلا؛ فينسجها نسجا من لدنّه؛ فهي خالصة له، منتمية إليه، أكثر من انتماء ولده إليه، كما يقول الجاحظ⁽⁴⁰⁾: إلا إذا كان يكتب مجرد ما وقع، ويسرد مجرد ما جرى في الزمن السابق، وفي العالم الواقع حقا؛ فإن عمله ذاك لا ينبغي، حينئذ، أن نطلق عليه سردا أو حكيا بمفهوم الكتابة الروائية الفنية؛ وإنما نطلق عليه تاريخا إن رقيّ إلى مستوى التاريخ، أو أخبارا إن كان له صلة بالأخبار، أو أي شيء آخر، غير الشيء الأول.

ويضاف إلى هذا الزمن المندمج زمن آخر منفصل عنهما، بعيد منهما، مطلق، متعدد، متجدد؛ وهو زمن القراءة الذي يأتي، حتماً، متأخراً عن زمن كتابة العمل السردى. فالقارئ إنما يقرأ الرواية، بعد أن يكتبها الكاتب، وينقحها أو يراجعها، ثم يقدمها إلى المطبعة لتطبعها، لتوزعها دار نشر على المكتبات ليقرأها القراء. وكل هذه أزمان حقيقية تصاحب الرواية فما حُطِبَ المنظرين الغربيين سكتوا عنها، وغُبروا يلتمسون الأزمنة المغشوشة، والمدسوسة، فيما لا يجوز...؟

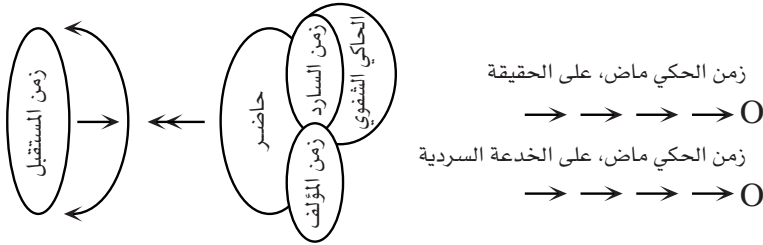
وقد يتأخر زمن القراءة، عن زمن الكتابة قروناً طويلة... فزمن القراءة، من هذه الوجهة، يأتي متأخر التأثير؛ على حين أن زمن التلقي في السرد الشفوي يسهم في التفاعل الزمني من حيث هو جمالية، ومن حيث هو جهاز لأزمة العناصر السردية وإعلان عن ميلاد حياتها، كما يمثل ذلك في الشكل التالي.



والأخرى: وأما استعمال الزمن الماضي في الحكى (المكتوب)، فهو مجرد خدعة فنية، بل مجرد «كذبة مكشوفة» (Mensonge manifesté)، كما يعبر بارط⁽⁴¹⁾؛ وكأنه واقع تحت تأثير التقاليد السردية الشفوية التي هي الأصل في هذا الأمر. وإلا فإن الروائي، في الحقيقة لا يسرد ما جرى، وإنما يسرد ما يجري في مخيلته وهو يفرغ النصّ السردى على القرطاس. فزمن السرد الكتابي يختلف، ولنؤكد ذلك، عن زمن السرد الشفوي حيث زمن الماضي في الشفويات السردية حقيقي؛ على حين أن زمن المكتوبات السردية غير حقيقي الماضوية؛ وطلبك على أساس زمن الكاتب السارد يسجل ما يجري في مخيلته لحظة الإبداع، لحظة إفراغ اللغة؛ فهي لحظة الصفر الزمني. فكأنه ينطلق من اللازم، ومن ثم من اللاماضى، ومن اللاشيء، إلا اللغة.

فالماضى في السرد المكتوب يعني الحاضر على الحقيقة؛ لأن السرد

يتعلق باللحظة التي الكاتب فيها؛ أما ماضيه الذي يسرد منه، أو يحكي عنه؛ فهو مجرد خدعة سردية وقعت له بالعدوى الشفوية لوضع السرديات منذ العصور الموهلة فى القدم. مكما أنه لا حاضر فى المكتوب. لكن وضع الكاتب يظل مماثلا لوضع الحاكي الشفوي؛ إذ كل منها يتخذ له موقعا فى الزمن الحاضر، كما قد يتبين بعض ذلك من الشكل التالى.



على حين أن المستقبل، وبحكم وضع طبيعة السرد التقليدي على الأقل، لا يكون، ولا يوجد... وإلا استحالة السارد يستحيل إلى متبئى يتبأ بالغيث، ويتطلع إلى التخمين، ويخوض فى الرجم؛ لا إلى سارد يقص حكايات خيالية من إنشاء قريحته تتعلق بـماضى الزمن فى طور، وبـحاضره المشبع بالماضى فى طور آخر. فهو كلما حاول أن يتصل بالحاضر، أو حاول الحاضر الاتصال به ألفينا سدا منيعا، وحاجزا صفيقا بينهما؛ فيرتد كل منهما خاسئا حسيرا، وعاجزا كليلا؛ فيحدث الانقطاع.

وعلى أننا كنا رأينا أن ميشال بيطور كيف كان يتحدث فى سرده عن المستقبل، ولكنه كان يأتي ذلك، فى الحقيقة، انطلاقا من حاضره. ويكثر مثل هذا التبادل الزمني فى الأساليب العربية كثيرا مثل قولهم فى الدعاء «حفظك الله»، والحال أن الدعاء منصرف إلى الحاضر أو المستقبل، تفاؤلا باستجابة الدعاء... بينما عبر القرآن العظيم عن المستقبل بالماضى لتوكيد الفعل مستقبلا⁽⁴²⁾. فاللغة العربية عرفت، إذن، التلاعب بالزمن فى أعلى نسوجها الأسلوبية منذ القدم.

وتزعم فرانسواز غيون (F.Guyon) بأن الماضى والمستقبل ينزلقان معا نحو الحاضر «تحت شكل ذكريات، أو مشاريع»⁽⁴³⁾. كما تزعم غيون أن «الزمن ليس إطارا شكليا بداخله تجري حكاية ما، ولكن من حيث إن هذه الحكاية نفسها هى بصدد الحدود. إن الوعي لا يَنْتَجِز فى الزمن وحده،

ولكنه يستحيل إلى وعي بالزمن. ويبدو الزمن الحاضر كأنه خلُو حين ينير الماضي ويحدث فيه؛ وكأنه لا مناص منه حين يستحيل هو نفسه إلى ماضٍ»⁽⁴⁴⁾.

والحق أن الزمن الحاضر لا يستحيل إلى ماضٍ إلا حين يذوب في ماضي المؤلف؛ وروايته أو حكايته؛ فيفتدي ماضيا بالقياس إلى حاضر المؤلف الذي يستحيل إلى مستقبل بالقياس إلى زمن الرواية المكتوبة. وإذا كان صحيحا أن الزمن ليس إطارا شكليا لحدثان الحكاية وجريانها؛ فإنه، مع ذلك، لا يفارق هذه الحكاية المحكية، ولا يجوز أن يحدث ذلك لحظة واحدة بحكم تسلطية الزمن، وبحكم سلطانية القبضه الحديدية التي يمسك بها على الأشياء والأحياء. فالزمن وارد قبل حكي الحكاية، من حيث هو وهم متسلط على النفوس والأخيلة وعلى كل شيء؛ فالحركة زمن، والسكون أيضا زمن، واللاحركة واللاسكون أيضا زمن.

فإذا جاء حاك يحكو، أو ساردٌ يسرد، حدثا ما؛ فإن هذا الحدث بحكم وقوعه تحت سلطان الزمن؛ فإنه يتسم بالزمنية. ولما كانت الحكاية، بحكم منطق الأشياء، تتمحض لماضي الزمن، وإلا لما كانت حكاية أصلا؛ فإن هذا الماضي هو الذي يتحكم في مسار الأشكال الزمنية التي تعتور عناصر الحكاية. وما نراه من حاضر يستخدم في السرد؛ فهو لا يعدو كونه كالحاضر الذي يرد في مثل قولنا: «رأيتُه يلعب، ويقرأ، ويجري...»؛ فهذه أفعال حاضرة الزمن، أو مستقبليته (تبعاً لاختلاف مصطلحات النحاة العرب ورؤيتهم الغامضة للزمن) شكليا، أو نحويا؛ ولكنها تقع في ماضي الزمن دلاليا، وسرديا.

وأما حين يقول قائل وهو يسرد مثلاً: «ربما سيخرج غدا...»، أو «سيسافر بعد شهرين...»؛ فإن ذلك ما كان ليعني أن الخروج والسفر لم يتما في الماضي؛ وإنما نعد زمنهما مندمجا في ماضي الحكاية التي هي أصلا، ووضعا، تسرد ما يحدث في اللحظات الأخيرة من الماضي. فكأن زمن السرد المكتوب لاهو ماضٍ، ولا هو حاضر؛ وإنما هو شيء واقع بينهما. لا ما سيحدث في المستقبل. وإذن، فإنَّ ورد زمن مستعمل في الماضي أو في المستقبل، في سرد ما؛ فهو ليس بأي منهما؛ وإنما هو محيل على الماضي، مندمج فيه، عائم في مداه.

الزمن يصاحب السرد المكتوب الذي يصاحب لحظة الكتابة .
ونحن نتفق مع فرانسواز غيون فى أمر واحد على الأقل؛ وهو ذلك
المتمثل فى ذوبان الماضي والمستقبل فى الحاضر السردى؛ ولكن فى السرد
المكتوب الذي سبق لنا أن قررنا بشأنه أن الماضي فيه خادع .
ونلاحظ أن السارد/ الكاتب قد يصطنع، على سبيل توتير النسج
السردى، زمن الحاضر الذي هو، فى الحقيقة، (نقرر ذلك تارة أخرى)، ليس
إلا خدعة سردية، وحلية فنية يحاول بواسطتهما إخراج الزمن من رتافته
السردية، وإلباسه لباس الحاضر أو المستقبل ليخف محمله، وترشق حركته؛
فيتخذ شريط السرد شكلا جديدا . غير أن ذلك يتطلب احترافية فى
السرد، وقدرة فائقة على التحكم فى النسج اللغوي؛ إذ لا يمكن أن يستقيم
بعض ذلك للسرد / الكتاب المبتدئين .

شبكة العلاقات السردية

أولاً: العلاقة بين السارد والمؤلف والقارئ:

إن العلاقة بين هذه الأطراف الثلاثة من ألفة العلاقات في تقنيات السرد وأشدّها تداخلاً، وأدقّها ترابطاً، وأغورها عمقاً، وأبعدها امتداداً. فكأن هؤلاء الثلاثة مهياًون لتبادل الأدوار والمواقع في أي لحظة من لحظات التشكيل السردية؛ وخصوصاً بين الأول والثاني من وجهة، والثاني والثالث من وجهة أخرى.

أرأيت أن السارد (Le narrateur) قد يكون في وضع يبعده بعداً ساحقاً، عما يطلق عليه كثير من منظري الرواية الغربيين: طودوروف (T.Todorov)، جيرار جينات (G.Genette)، واين بوث [Wayne Booth] (...): «المؤلف الضمني» (L'auteur implicite). وأما هذا البُعد، في حد ذاته، فقد يكون معنوياً، وقد يكون فكرياً؛ كما قد يكون فيزيقياً أو زمنياً: حيث تُلفي معظم المؤلفين بُعداًنا عن السارد؛ وما ذلك إلا لأنهم يعلمون كيف ستنتهي أحداث الرواية. كما يكون السارد قابلاً للابتعاد قليلاً أو كثيراً عن الشخصيات في الحكاية (Des personnages dans l'histoire) التي يحكي. فقد يمكن أن يختلف عن

هذه الشخصيات أخلاقيا، وفكريا، وزمنيا؛ كما يمثّل ذلك فى رواية «الآمال الكبرى» (1861) (Les grandes espérances) للروائي الإنجليزي شارل ديكنز (Charles Dickens, 1812-1870)، وأخلاقيا وعاطفيا كما قد يتجسد ذلك فى «حليّة موباسان» (La parure de Maupassant) لألدو هيكسلي (Aldous Huxley, 1894-1963)...

وقد يكون السارد قابلا للابتعاد، قليلا أو كثيرا، عن المعايير الشخصية للقارئ وذلك إما ميتافيزيقيا، وإما عاطفيا؛ كما قد يمثّل ذلك فى رواية «التحول» (La métamorphose) لكافكا (Franz Kafka, 1883-1924).

كما قد يكون المؤلف الضمني قابلا للابتعاد، قليلا أو كثيرا، عن القارئ. وقد يكون هذا البعد فكريا، وأخلاقيا؛ من حيث يكون المؤلف الضمني (والقارئ الضمني، أيضا) قابلين للابتعاد عن الشخصيات الأخرى⁽¹⁾.

تلکم أهم الآراء التي أوردها وين بوث عن شبكة العلاقات الثلاثية الأطراف : السارد، والمؤلف، والقارئ؛ والتي استخلصها من قراءاته فى الرواية الغريبة، وخصوصا الرواية الإنجليزية من وجهة، وقراءاته فى النقود الروائية التي كتبت فى أمريكا، وبريطانيا وفرنسا من وجهة أخرى.

ونحن نعتقد أن هذه المتابعات لا تغطي كل الأشكال السردية المرتكزة على العلاقات القائمة، ولكنها غير المعلنة غالبا، بين البعد الذي يفصل المؤلف عن السارد، والسارد عن القارئ، والقارئ عن الشخصيات من حيث الزمان، والحيز، والثقافة، والعاطفة، والأخلاق، وهلم جرا. هذا أمر.

والأمر الآخر، أن تغطية الأشكال السردية بهذه الرؤية غير مقبول لدينا. فبمقدار ما تدقّ هذا العلاقات وتلطّف بين هذه العناصر التي تتضافر لإبداع الرواية: كتابة وقراءة، أي بئا واستقبالا؛ تدقّ تقنيات الكتابة الروائية وتلطّف وتسمو فى الوقت ذاته؛ إذ كلما تمكّن الروائي من ثقافة تقنية متينة وعميقة فى إنشاء الرواية، تراه يتخذ له أبعادا علاقاتية دقيقة تربط بينه وبين سارده من وجهة، وبين سارده وقارئه من وجهة ثانية، ثم بينه هو، وبين سارده وقارئه جملة، وشخصيات الرواية مجتمعة، من وجهة أخرى.

مكانة السارد فى العمل السردى

قد يكون من المستحيل، فى أي عمل سردي، غيابُ السارد: متخفيا

متواريا، متحفظ الحضور، خجول الطلعة؛ إذ بمجرد أن يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم؛ أي بمجرد أن يقول لنا؛ كما هو الشأن لدى فلوبيير، بـ «أنا (nous) كنا في قاعة الدرس حين دخل إليها شارل بوفاري»⁽²⁾... فالسارد هنا ممثل، أو مستحضر «Représenté» بوضوح.

بينما نجد السارد كثيرا ما يستحيل، في كثير من الأعمال الروائية، إلى شخصية مركزية، مزودة بطاقة فيزيقية، وذنية، وروحية غنية. وقد يتجسد مثل هذا الشأن في رواية «البحث عن الزمن المفقود» (A la recherche du temps perdu) لمارسيل بروست (M.Proust, 1871-1922). كما يمثل في الأعمال الروائية التي تكون هذه بعض مواصفاتها؛ إذ السارد يختلف، بعامة، عن المؤلف الضمني الذي ينشئه إنشاء؛ فإننا نبني بشكل جزئي شخصية (Personnalité) المؤلف بحرصنا على أن يختلف السارد عنه⁽³⁾.

يقول أحد مؤرخي الرواية الإنجليزية: «لو عُجْنَا بشيء من العجلة على عامة الروايات الإنجليزية منذ عهد فيلدنغ (Henry Fielding, 1707-1754)، إلى عهدنا هذا [زهء عام] 1930 لصدّمنّا، قبل كل شيء، باختفاء المؤلف»⁽⁴⁾. ويزعم قيصر أن السارد يصدق حتى في حال سرده حكاية حافلة بالكاذب، ولكن السارد قد لا يحسن ممارسة الكذب إذا لم يكن يعتقد فيما يحكيه. بينما المؤلف لا يستطيع أن يكذب، ولكنه يستطيع، على أقصى تقدير، أن يكتب كتابة جيدة أو رديئة. فالأب أو الأم إذا حكى أحدهما حكاية لصبيهما فإنهما يخضعان للتحويل نفسه الذي يصدر عن المؤلف في بدء حكّي عمله السردى. ويعني هذا أن السارد لا يكون هو المؤلف أبدا⁽⁵⁾.

١. لعل الذي يلاحظ القارئ هو هذه الركاكة التي صاغ بها قيصر هذه الفكرة؛ فقد أسفّ في ذلك إسفاً. ولعل ذلك كان راجعاً إلى عدم وضوح الفكرة المقررة نفسها في ذهنه؛ فالمثال الذي جاء به من حكاية الأبوين لصبيهما ما كتبه المؤلف في رواية: فيها غموض شديد، وخلط عجيب؛ وفي الحاليين لا تقوم حجة له حول ما كان يريد تقريره.

2. ما دُخِلُ مسألة الكذب وتبرئة المؤلف منها، وإصاقها بالسارد الذي لا يوجد ماثلاً، في حقيقته، إلا في شخصية المؤلف؟ لا يستطيع السارد أن يوجد من عدم إلا إذا أوجده المؤلف تحت شكل ما. ولعل جنس المقامات في الأدب العربي أن يكون خير مثال على توضيح هذه المسألة؛ فإن الحريري

لم يظهر طوال الخمسين مقامة، ولم يتدخل قط، وكان بمنزلة المخرج السينمائي، حدّو النعل بالنعل، يعمل ولا يظهر... ولكن الحريري ظهر بوجهه من حيث هو مؤلف تلك الحكايات، وكشف عن حقيقة شخصيته للقارئ آخر تلك المقامات؛ فاستغفر الله من تلك الهرايات التي كتبها، والأباطيل التي نسجها؛ (وكان الشيخ يعدّ التخيل والإبداع حوبا وإثما)، قائلا: « هذا آخر المقامات التي أنشأتها بالأغترار، وأمليتها بلسان الاضطرار؛ وأنا أستغفر الله تعالى مما أودعتها من أباطيل اللغو، وأضاليل اللهو»⁽⁶⁾.

فالكذب إن كان في العمل السردى فصاحبه المؤلف؛ لأن دور السارد في الأطوار التي يبرز فيها في المقعد الأمامي، لا يأتي شيئا غير النهوض بالوظيفة التي يكلفه المؤلف إنجازها، وتحت رقابته الصارمة، ورعايته الفائقة. ليس سارد الرواية هو المؤلف. ذلك واضح. وإنما «السارد شخصية خيالية يتحول المؤلف من خلالها»⁽⁷⁾.

فكأن شخصية السارد، من هذا المنظور المتلوي العجيب، تقع وسطا بين المؤلف والشخصية الفاعلة في العمل السردى. أو قل إن السارد، كما يزعم بوث، شخصية منزوعة عنها صفاتها، ولا تضطلع إلا بوظيفة الكلام⁽⁸⁾. لا الرواية ذات ضمير المتكلم، ولا الرواية المسلسلة (Le roman-journal)، ولا تلك التي تنهض على التراسل بين شخصيتين اثنتين أو أكثر: (Epistolaire) يمكن أن تكون أشكالا سردية أقل شعرية من الأخريات. وبالفعل، فإن السارد لا ينفلق على نفسه داخل منظور ضيق لشخصية محددة... فلعل السارد، من وجهة أخرى، أن لا يكون إلا قناعا. ولكن من يحمل القناع؟⁽⁹⁾.

نقد هذه الآراء

المنطق، نعتقد، واحد؛ في الشرق كما في الغرب، وفي القديم كما كما في العهد الحاضر؛ أن الأبيض، في اللغة العلمية والمعمجية، لا يمكن أن يكون إلا أبيض، والأسود لا يمكن أن يكون أبيض حالة كونه أسود... أن يكون المؤلف، مؤلف الرواية، مهيض الجناحين؛ بحيث لا هو سارد، ولا هو شخصية، ولا هو شخص حقيقي يتمتع بالوعي ووجود الحياة: أمرٌ من العسير تقبله إلا إذا انسلخنا من كل الأسس المنطقية التي تعارف الناس

عليها في علاقاتهم الفكرية وغير الفكرية، وتسלحنا بالمنطق العبثي الذي يمكن أن يجعل كل شيء أي شيء، فنعم...!

إننا نسلّم بخيالية السارد، في أطوار معينة من العمل السردى، لكن كيف يمكن أن يتحول المؤلف إلى كائن غريب، مشوه، معتوه، غير واع، غير عاقل، غير مفكر، غير موجود... عن طريق شخصية السارد...؟

فحين يكتب أي روائي رواية؛ فهو الذي يكتب؛ وهو الذي يُنشئ الشخصيات، وهو الذي يتخذ لروايته ساردا، في بعض الأطوار السردية... لكن المؤلف يظل حاضرا في العمل الروائي؛ فهو الذي يهندس، وهو الذي ينسجه ويدبجه... ولا نحسبه يتحول إلى مجرد شخصية خيالية... يتحول من خلالها إلى غير نفسه، وإلى غير ما هو، وإلى أي شيء؛ أيّ إلى شيء...! إن المؤلف يتخذ له أقنعة مختلفة في الكتابة الروائية تبعا للتقنيات السردية التي يتبناها، وتبعا للضماير التي يستعملها من دون سواها؛ لاختلاف في ذلك؛ فهو، مثلا، حين يصطنع ضمير المتكلم في سرد عمله يستحيل في الحقيقة إلى شخصية مركزية، وإلى سارد؛ ولكن لا أحد من العقلاء ينزع عنه صفة المؤلف... فأني قارئ مستتير يدرك أن المؤلف متخف وراء السرد؛ فهو حاضر بقوة؛ فهو يشبه المخرج السينمائي؛ فالساذج وحده هو الذي يتعامل مع شخصيات الشريط السينمائي دون التفكير في المخرج الذي كان وراء كل حركة، وكل صوت، وكل لقطة مثيرة وغير مثيرة في الشريط... لكن الذي يفهم العمل السينمائي يرى المخرج من خلال الممثلين والممثلات... أنه هم، وهم هو .

إن الدّهَاب إلى القطع بذوّبان المؤلف في الشخصية الخيالية للرواية ليس حكما سليما بحيث يصدّق على كل الأطوار السردية.

ثم ما هذا الشيء الذي يطلقون عليه: «المؤلف الضمني»؟ وهل هناك مؤلف ضمني، ومؤلف غير ضمني، في مجال التأليف؟ ولمّ يقال لمؤلف الرواية «مؤلف ضمني». أي مؤلف وهمي؛ أي لا مؤلف!.. ويُعرّف لباقي المؤلفين الذين يكتبون النقد، والمقالة، وسوى ذلك من الأجناس والأشكال بصفتهم الإنسانية التي يتمتعون بها؟ ولمّ لا يكون، بناء على هذا المنظور النقدي العجيب، كل المؤلفين على الأرض، وعبر كل الكتابات: مؤلفين ضمنيين، هم أيضا؛ فيتحوّل وضع الأدب المكتوب كله إلى وضع الأدب

الشفوي؛ بحيث لا كاتب يمسي كاتباً لشيء؛ وبحيث يمكن أن يحرم من حقوق التأليف؛ وذلك على أساس أنه ليس هو المؤلف الحقيقي، أو المادي، بتعبير بارط، الذي كتب ونسج؛ وإنما هي شخصية أخرى اندست فيه، أو اندس هو فيها؟

المؤلف، ببساطة، يكتب رواية مؤلفة من عدة حكايات، وشخصيات؛ وهو الذي يضع كل مكوناتها السردية، وهو الذي يعبر عنها بلغته الخاصة... فالشخصيات ليست المؤلف، كما أن المؤلف ليس الشخصيات. فهو السارد من الخلف في الشكل السردى القائم على استعمال ضمير الغائب، وهو السارد الحاضر في سرده لدى استعمال ضمير المخاطب. فـ «أنت» قد لاتعني إلا نفسها؛ أي الشخصية التي تنهض بالحدث، أو التي يقع عليها الحدث، أو التي تسهم، مع سواها، في بناء الحدث؛ ولكن ضمن بنية يهندسها مشرف ومنجز معاً، هو المؤلف، وأما السرد بضمير المتكلم فعلى الرغم من أنه يتداخل مع السارد؛ فإن أي عاقل سيميز بين الأمر والأمر؛ وسيدرك أن هذا السارد ليس إلا مؤلف النص السردى، قبل كل شيء، وهو مؤلف مباشر، لا ضمني، وحقيقي لا وهمي، وواقعي لا خرافي. ولكن الأحداث التي يسردها ليست حقيقية، ولكنها خيالية. وخيالية الأحداث لا ينبغي لها أن تزيج المؤلف عن مكانته التقليدية. فما شأن هذا المؤلف الضمني؟ وماخطبُ هؤلاء المنظرين الغربيين وهم يجردون المؤلف من حقه؟

فإذا كان السارد موجوداً، فأين المؤلف؟ وإذا كان المؤلف موجوداً، فأين السارد؟ و«لو كان فيهما آلهة إلا الله لفسدتا!» فأين هذا السارد مع وجود المؤلف صاحب الشأن؟ السارد يحل محل المؤلف في السرديات الشفوية. ذلك حق. أما في السرديات المؤلفة فإن الكاتب الروائي هو الذي يتولى الأمر بنفسه. أي هو الذي يسرد حكايات روايته، وهو الذي يخبرنا بما يجري من أحداث. فأما إن كانت الكتابة الروائية تقليدية، فإنه يبدو لنا الملم بكل شيء عن شخصياته، ونواياها، وأهوائها، وهواجسها، وعواطفها، ومصيرها... وأما إن كانت هذه الكتابة حديثة فإن الكاتب يحاول أن لا يعرف أي شيء عن الحدث والشخصية، وكأنه يرافقها ويواكبها، ولا يتدخل لتغيير مجرى الأحداث السردية إلا بتخف شديد، وكذاء احترافي لطيف.

العلاقة بين المؤلف والقارئ

إن البعد الذي يتخذه المؤلف بالقياس إلى موضوعه، وبالقياس إلى العالم، وخصوصاً بالقياس إلى القارئ، ثم الاتصال الثابت مع هذا المتلقي... كل أولئك أشكال تعبيرية توحى بشيء من المواجهة المحرجة والحساسية؛ كما تجعل من الحديث النثري ذا طابع سماوي. وهي كلها، كما يقرر ذلك قيصر، تدعو، آخر الأمر، إلى اتصال مع متلق مثالي. حتى كأن هذا المتلقي ممثل للإنسانية كلها. وإذا استطاع الروائي أن ينشئه إنشاءً، ويُبقي على عاطفة حضوره حية؛ فإنه قد يكون أنجز ألطف ما يمكن أن يكون؛ بل ربما يكون حقق أعظم قوة خلاقة للناثر⁽¹⁰⁾.

العلاقة بين الكاتب والقارئ في الكتابات التقليدية علاقة بسيطة تتشكل من طرفين اثنين: أحدهما الكاتب وهو الذي يُملئ رأيه، وهو الذي «يُعلم»، و«يُعلم» معاً؛ وأحدهما الآخر وهو القارئ الذي يتلقى النص الروائي جاهزاً، كاملاً، محبوباً، مصنوعاً، مرتباً؛ بحيث ليس عليه هو إلا أن يقرأ، ويتمتع بما يقرأ... فدوره كان، إذن، استهلاكياً محضاً.

وأما في الكتابة الروائية غير التقليدية. حتى لا نقع في فخ هذه الغابة من المصطلحات. فإن دور القارئ يفتدي مركزياً؛ ذلك بأن النص الذي يقدم إليه ليس كاملاً ولا جاهزاً ولا مصنوعاً؛ ولكنه نص غير محبوب... وينتظر من قارئه أن يبذل فيه جهداً يكمل به بناء... فدور القارئ في مثل هذه الحال كأنه بنائي، لا استهلاكي. فكأنه وهو يقرأ، يتناص مع المؤلف فيحاول مواكبته بإكمال بناء النص المقروء.

لقد يفتدي «القارئ كائنات خيالية (Une créature fictive)، وهو دور نستطيع أن نتولج فيه لنشاهد أنفسنا بأنفسنا»⁽¹¹⁾.

ونلاحظ في هذا الكلام أن القارئ نفسه، وليس المؤلف وحده، يفتدي، هو أيضاً، كائنات خيالية، لا حقيقياً حين يقرأ. وهو رأي أغرب من الغرابة! وكأن خيالية العمل السردية ينجّر عنها بالضرورة خيالية المؤلف والقارئ جميعاً فيما قرر بوث وقيصر: (Booth et Kayser): الأول عن المؤلف، والآخر عن القارئ؛ الأول وصف المؤلف بأنه «شخصية خيالية»، والآخر وصف القارئ بأنه «كائن خيالي»؛ فهل يمكن أن نبني نظرية للرواية بمثل هذه الخياليات؟

وكان يُشترط في قراءة الرواية، «أثناء القرون الوسطى، وحتى أثناء

القرن السادس عشر أيضا، أن يكون ذلك أمام حضور منسجم؛ كما تشهد بذلك مقدمات تلك الروايات العتيقة»⁽¹²⁾.

والسؤال الذي نريد أن نلقيه على وُلُفَّقان قيصرو هو: هل كان فى القرون الوسطى، رواية بالمفهوم الفنى؟ وهل يمكن أن يُتحدث فى مثل هذا المستوى من الكتابة عن محاولات متفرقة بدائية، للشكل الروائى فى أوروبا التى كان الظلام الدامس هو الذى يخيم عليها؟ أم هل كان الرجل يريد أن يقنعنا بأن أوروبا، على تلك العهود المظلمة، كانت تزدهر بالحضارة والأدب والعلم؟

وأيا كان الشأن، فإن القراءة ذات الشكل الراهن، كأنها انطلقت من ظهور «الرواية الجديدة» أثناء القرن الثامن عشر (ووصف الرواية بالجدّة فى هذا المقام لا يعنى الرواية الجديدة «Nouveau roman» التى ظهرت فى فرنسا فى منتصف القرن العشرين؛ ولكن الجدة تتصرف إلى التمييز بين ما كان سائداً قبل ذلك العهد من كتابات روائية). وهى تنهض، على كل حال، على تطلّب القارئ الفردى.

ولعل تلك الطقوس الأدبية الأوروبية المنصرفة إلى قراءة الرواية، إن وقعت ممارستها على تلك العهود حقاً، أن تشبه الطقوس التى كانت تتم فيها قراءة المقامات، حيث تذكر بعض الأخبار أن بديع الزمان الهمداني كان يقرأ لدى نهاية دروسه، فى مجلسه، على طلابه مقامة كان أعدها لهم من قبل.

ثانياً: هل من تقنين لشبكة السرد؟

السرد، المسرود، السارد، المسرود له، السردانية، السرديات... إنها شبكة من المصطلحات والمفاهيم المتداخلة المتميزة، والمتقاربة المتباعدة، فى الوقت ذاته.

ونحاول فى هذه الفقرة رسم صورة لهذه الإشكالية الشديدة التعقيد. ولعل المعضلة الكبرى أن تمثّل فى كيف نحدد التفاريق الدلالية بين هذه المفاهيم المتداخلة. وقد ذهب غريماس (Greimas) إلى أنه «حين يتعين الباحث والمتلقى (Le destinataire et le destinataire) للخطاب [الروائى]، بشكل واضح فى الملفوظ (Enoncé) (مثل ضمير المتكلم، وضمير المخاطب): يمكن أن

يُطلَقُ عليها، حسب اللغة الاصطلاحية لجيرار جينات (G.Genette) : السارد والمسروود (Narrateur et narrataire) «(13)» .

إننا، نجدنا، كما يقرر ذلك غريماس وكورتيس، «أمام تراتبية تراكيبية (Hiérarchie syntaxique) حيث كل وحدة تقابل صنفا عامليا (Type actantiel) محددا؛ فالعاملات التراكيبية، بالمعنى الدقيق، هي مشكلات البرامج السردية؛ والأدوار العاملية هي القابلة للحساب داخل المسار السردى. على حين أن العاملات الوظيفية تتمحض للرسم السردية في المجموع»(14) . ولكن هذه اللغة التي يصطنعها غريماس لا تكاد تقوم لها قائمة في حقل المفاهيم، حيث إن كل مفهوم يحيل على مفهوم آخر، في غرفة مظلمة لا نعتقد أن يهتدي السبيل إلى بابها إلا قلة من الناس؛ ربما يكون من بينهم غريماس... ولكن ما يدرينا؟ فربما لا يكون هو أيضا من بينهم، والله المستعان على الخير! فلكي نفهم هذا النص القصير الذي ينظر للسردانية؛ علينا أن نفهم دلالة «التراتبية» (والتراتبية من اللغة الجديدة في اللغة العربية، نشأت تحت تأثير المعاني المترجمة من اللغات الأجنبية نهاية القرن العشرين)...؛ وأن أصلها إغريقي مؤلف من جذرين اثنين: «Hieros» ومعناه «المقدس»؛ و«Arkhaia» ومعناه «الأمر أو القيادة»(15) . ثم من بعد ذلك علينا أن نفهم ماذا يراد بالضبط من هذا المفهوم الذي أنشئ في الأصل، لتحديد العلاقات بين الحاكمين والمحكومين، أو بين الأعلى والسافلين؟ وهل يوجد فرق كبير، أو فرق ما، بين المعنى الذي يُوقر به غريماس هذا المصطلح، والمعنى الفلسفي... (16)؟ حتى إذا فهمنا، إن شاء الله لنا أن نفهم، بعض ذلك؛ دَرَجْنَا إلى استعمال غريماس: وهل توجد حقا تراتبية في ترتيب الكلام داخل الجملة المركبة: بحيث هل يمكن أن نجعل الاسم دائما هو الأعلى، والفعل دائما هو الأدنى، مثلا؟ أو نقلب معيار التصنيف فنجعل الفعل هو الأعلى دائما، والاسم هو الأدنى دائما؟ وهل ذلك ممكن حقا في نسج الكلام الذي لا يكون للفعل تراتبية على آخر؛ فقد يحسن أن يكون الفعل هو الأعلى في هذه الجملة، ولا يكونها في تلك، وهلم جرا... فأى وحدة من الكلام، أو من السرد، يمكن أن تتخذ لها سيرة التراتبية والحال إن الكتابة الروائية الجديدة تحاول قلب كل الموازين، والتمرد على كل المعايير التي تقيد سيرة الكاتب حين يجيء إلى ممارسة الكتابة فيكتب ما يكتب... ثم

هل الترجمة العربية التي تجعل «العامل» مقابلا لمصطلح «Actant» ترجمة سليمة حقا؟ وأنها تعني فى العربية معنى ما، حقا؟ ثم ما «الرسمه السردية» (Le schéma narratif)؟ وهل تعني شيئا حقا فى نظرية السرد؛ بحيث إذا تعاملنا معها استطعنا أن نحلل النص السردى بكفاءة وفعالية؟ ثم ما البرامج السردية (Des programmes narratifs) التي لعلها أن تتجسد فى سلسلة من المفاهيم المعقدة، التي يُحيل بعضها على بعض، ويتوالج بعضها مع بعض، إلى درجة التيه والحيرة. ومن أهم ما يقوم عليه ما يسميه كورتيس وغريماس «البرنامج السردى» أنه «نظام أولي للجملة المركبة السردية للسطح؛ وهو مشكلٌ من مقول الفعل، وهو الذي يدبر أمر مقول الحال» (17).

ويعني البرنامج السردى، لدى غريماس وكورتيس، هذه المعادلة:

ب. س = و [فا — (ف2 II م ق)]؛

ب. س = و [فا — (ف2 U م ق)] (18).

إن مثل هذه التقارير لا تقوم لها قائمة، فى منظورنا، لأنها ترتبط بشبكة من المفاهيم الأخرى التي تحتاج، هي أيضا، إلى تقديم وتفسير. وفى بعض الأطوار لا يكون لها تفسير مقنع فتظل معلقة فى الهواء دون غناء. ويبدو أن غريماس أراد أن يعلمن السردانية، كما كان فعل ذلك فلاديمير بروب، فلم يُفدها كثيرا.

ولو جئنا نتوقف لدى المفاهيم التي حاول أن يجعلها غريماس مصطلحات لعلم السرد لما انتهينا إلى طريق، ولما اهتدينا إلى فتح باب، ولما جئنا فائدة نُذكر فتشكر؛ ذلك أن مثل هذا الذي يطلق عليه «البرنامج السردى» لا تُفضي عناصره إلا إلى تعقيد الكتابة السردية التي جعلها الله بسيطة على ما فيها من تعقيد، ويسيرة على ما فيها من مشقة وعناء.

ثم من يتفق معه على كل هذه الحشود الحاشدة من المصطلحات الجديدة التي استوحى بعضها من النحو واللسانيات العامة، وبعضها الآخر من علوم أخرى. ثم حاول أن يتكبد بها عن سبيلهما؛ ويمنحها من لدنه معاني جديدة فتفتدي مفاهيم سيمائية يتداولها الناس بينهم ويسترشدون بها ليتخذوا منها مفاتيح لبعض هذا العلم... ولكن التوفيق قل أن يواكب كل جهود الناس؛ وخصوصا أولئك الذين يودون أن يتقنعوا فيما لا يُتَقَعَرُ فيه. إن غريماس عالم لسانياتي؛ فهو منظر لغوي، ولا نحسب أن أحدا

يختلف حول هذا؛ لكن الذي لاحظناه نحن - ولعلينا أن لا يلاحظ آخرون ذلك - أن غريماس حين يتحدث عن الأدب تتعثر به القدم، ويضطرب له الطريق؛ فلا يعرف المستوى الذي يعرفه حين يتحدث عن شؤون اللغة واللسانيات (كتابه: «الدلالة البنيوية»); ذلك أن الحديث عن الأسلوب، والأدبية، والشعريات (Poétique)، والنص، والخطاب، والنسج الأدبي الذي يشكل لحمه الكتابة بعامة لا يمكن أن يمر بالضرورة بأصول اللسانيات ونظرياتها وحدها؛ وإلا لكان ابن جني وسيبويه ودو سوسير أنقد الناس للأدب؛ وإنما يقتضي شيئاً آخر، لا يمتلكه علماء اللغة، وهو لا يُكتسب إلا بطول المراس، وكثرة الخلط، للنص الأدبي وتذوقه.

ومحال على مفكر لغوي أن يكون ناقداً، محللاً للنص، ومنظراً له أيضاً من الطراز الأول؛ وفي المستوى الذي يكونه بالقياس إلى منزلته في اللغة. تحليل النص والتظهير له علّم باللغة مضافاً إليه شيء آخر. وهذا الشيء الآخر لا ينبغي له أن يكون لدى الناس جميعاً.

وليس للنص الأدبي علم متفقٌ عليه فيُتَحَكَّمُ فيه بالدقة التي يتصورها أشياخ علّمة الأدب؛ وفي طلائعهم الشكلاونيون الروس. ليست اللغة التي علّمت ضوابطها (وضع النحو) منذ القدم، كالكتابة الأدبية، ومنها الكتابة السردية التي بمقدار ما نحاول التحكم فيها؛ بمقدار ما نلاحظ أن الاعتياس يزداد، كلما ظهر مبدع كبير في كتابة الرواية أو في كتابة الشعر على حد سواء.

إن الاجتهاد في «مكثنة» الأدب بإخضاع الكتابة فيه (وهنا في وهما الكتابة الروائية) بتقنين نظامها تقنيا صارماً، وضبط بنائها ضبطاً دقيقاً: لا نحسب أنها تُفضي إلى نتيجة مثمرة.

ويبدو أن محاولة غريماس في تقنين الكتابة السردية، كما كنا أسلفنا الإشارة منذ قليل، كأنها معارضة لفلاديمير بروب (Vladimir Propp) في تنظيراته للحكاية الخرافية. لكن الفرق شاسع بين بنية الحكاية الخرافية (Le conte merveilleux) التي هي بنية أزلية وعالمية؛ وذلك لأنها مروية موروثة؛ ولأنها، نتيجة لذلك، ثابتة الشكل إلى حد بعيد؛ ولأنها تُروى ولا تُكتب؛ ولأنها تضطرب في أحياز لا تكاد تجاوزهها، وتسرد حكايات متشابهة متقاربة لا تكاد تغادرها؛ وبين بنية الرواية التي هي على ثباتها متجددة،

ومتحولة الشكل (الرواية الجديدة مثلا)، وعلى تشابهها مختلفة (تطور وضع الشخصية وانتقالها من مستوى البطل إلى مستوى الكائن الورقي؛ ومن مستوى اللامنقهرة إلى مستوى الكائن الضعيف؛ ومن مستوى محاولة إيهام القارئ بواقعيته، وتاريخيتها، إلى مستوى خرافيتها، وخياليتها). ثم ما ذا يقال فى نظرية بروب التى تحدد وظائف السرد فى إحدى وثلاثين وظيفة، وأنماط الشخصيات فى سبعة؟⁽¹⁹⁾

أىكون من المنطق التسليم بهذا التحديد الميكانيكي للبنية الحكائية؟ وإذا وقع التسليم بها، فى غياب دراسة نقدية معمقة لهذا المنهج، وإمكان إظهار كل ما يكون فيه حتما من نقائص ومواطن ضعف؛ فإنه لا يمكن التسليم بما وضع غريماس فى قانون برنامج السردى الذى أقامه على تسعة أسس رمز لها بحروف وأشكال، صنيع فلاديمير بروب؛ حدّو النعل بالنعل. ولعل الذى يضعف من قيمة جهد غريماس هو أن البنية الروائية مترجّجة مُعْتَصَفة على التنظير الصارم؛ لعلة واحدة ولكنها جوهريّة؛ وهى أن الكتابة الروائية إبداع مفتوح؛ ولكل مبدع الحق فى أن يبتكر فيقدم ويؤخر، ويغير ويبدل؛ فإذا الشخصية فى الرواية الجديدة لا تعدو كونها شبحا مضطهدا (مجرد رقم، أو حرف...)؛ وإذا الحكبة غائبة، أو شاحبة، أو ممزقة الأسمال، مقطعة الأوصال؛ إن حاولت الإمساك بها أفلتت، وإن أردت متابعة رصدها تصدّقت وأعرضت؛ بينما اللغة فيها مجرد لعبة، والشخصية مجرد شبح، والزمن مجرد أحيان متقطعة لا يجمعها خيط؛ والحيز سحري، أو عجائبي، أو مموه، أو مشوه، أو مؤذّى.

وعلى أننا، وكأننا حين نتحدث عن شيء من عناصر هذا البناء، نحاول وضع تقنين للكتابة الروائية، ونجتهد فى رصد تقنياتها المتحكمّة فيها؛ والحال أنه لا يجمع، أو لا يكاد يجمع، بينها إلا اللغة (وهى أداة للتعبير تشترك فيها كل الإبداعات المكتوبة)، والشخصية (وهى أداة تُردّ ضمن المكونات السردية وتشترك فيها أيضا كل الأعمال السردية الشفوية مثل الحكاية الخرافية) والمقامة، والقصة، والرواية، والمسرحية...)، والحدث الذى هو مكون مفترَض وجوده فى معظم الأعمال الأدبية وفى طلائعها السردية.

فكان اللغة وحدها هى القاسم المشترك الذى تشترك فيه كل الإبداعات

المكتوبة، والشفوية أيضا .

إنه من العسير محاولة وضع نظرية لعمل يعتاص على التنظير. إن الخيال طليق، وإن الإبداع سمَّته الأولى حرية، وإن وظيفته الجمال، وإن غايته الابتكار؛ فكيف يجوز تقييد حرية يجب أن تظل طليقة، ووظيفة يجب أن تظل دون حدود، وابتكار يجب أن يظل متمتعا بكل ما له الحق فيه من انكسار القيود، وانفتاح الآفاق، وانزياح الحواجز.

إن مثل هذا التنظير لا يقع إلا على الأعمال الروائية البسيطة، أو التقليدية، أو المحروم أصحابها من التوفيق، أو الذين يودون أن يقيدوا حريتهم الإبداعية بالقواعد، ويغُلُّوا أعناقهم بالضوابط، ويكبّلوا عقولهم بالنظريات التي قُصارها اللُّهاثُ وراء الإبداع العظيم: ترصد بناءه، لتتظر على ذلك الأساس للكتابة السردية انطلاقا من تلك الأعمال.

إن الشكل الروائي متحول دائما؛ فكيف نستطيع أن نزعم أننا قادرون على وضع قانون ثابت يقيده تقييدا، ويكبّله تكبيلا؛ فيغتدي ثابتا وقد كُتب عليه أن يظل متحولا؟ إن كل نظرية للنقد توضع انطلاقا من معطيات نصوص يقرؤها المنظر فينظر، في الحقيقة، لها أصلا. أما ما وراء ذلك، أو ما بعد ذلك، فيمكن أن تتطبق نظريته على بعضها دون بعضها الآخر؛ فإن انطبقت عليها كل التقنيات فتبا لها من نصوص وسُحُقا؛ إذ خضعت للقواعد، وأذعنت للقيود!

إن عبثية الإبداع هي قاعدته؛ وإن تمرده على التقنن هو ثورته التي يجب أن تظل معلنة على التقاليد التي تقيد فلا تُرسل، وتؤذي أكثر مما تُجدي.

كل إبداع عظيم هو نشءٌ جديد؛ فيغتدي هو الذي يوحى بتأسيس قواعد لقراءته؛ لكن ذلك لا يعني أن تلك القواعد أزلية، ثابتة؛ تصلح لكل إبداع، وتظل على ذلك الصلاح عبر الأزمنة والأمكنة؛ وهي السيرة التي يجتهد في ترسيخها بعض المنظرين الغربيين، ومنهم غريماس.

وربما يكون طودوروف أعرف من غريماس بالسرديات لدى حديثه عنها في أكثر من موقع... لكن جيران جينات قد يكون أبرع منهما معا في تحليل الأعمال السردية ومحاولة مقاربتها بالتنظير؛ وسيظل جهد هذا الرجل، في مجال السرديات، متداولًا بين الناس زمنا طويلا... وهو الذي عرف

العمل السردى وتحدث عنه فى مقالته التى كتبها تحت عنوان «حدود العمل السردى» (Frontières du récit)، والتى سنناقش منها تعريفه للعمل السردى خصوصا.

يعرف جيرار جينات العمل السردى بأنه «عرض لحدث، أو سلسلة من الأحداث، واقعية أو خيالية بواسطة اللغة؛ وبخاصة اللغة المكتوبة»⁽²⁰⁾. ويبدو أن هذا التعريف ليس جامعا مانعا، ولا دقيقا لطيفا؛ بل لعل الضعف أن يأتيه من بين يديه ومن خلفه؛ وذلك على الرغم من أنه يزعم أنه يمكننا تعريف العمل السردى دون أي صعوبة:

فالأولى: إن الأحداث التاريخية، فى تصورنا، تنضوي تحت لواء التأريخ، لا تحت لواء الحكى؛ وإلا فيمّ نميز بين الحدث التاريخى المستند إلى الواقع والفعل، والحدث الحكائى المستند إلى مجرد الخيال الخالص؟ وإذا أدرجنا السرد التاريخى، فإن اللعبة حينئذ ستغير قواعدها، وتختلف ضوابطها؟ أم أليس هو الذى يقول عن أحداث الشريط السردى «واقعية أو خيالية»؟ وما خطبُ الأحداث الواقعية، هنا، وهى من التأريخ؟ وهل الكتابة الروائية، والسردية بعامة، هى نفسها السُرود التاريخية التى تنهض على الحيز الجغرافى، لا على الحيز الأدبى، وعلى الأحداث الواقعية التى وقعت، فعلا وحقا، لناس حيوا فى زمن ما، فى مكان ما؛ لا على الأحداث الخيالية التى لم تقع قط إلا لشخصيات خيالية، أو كائنات ورقية...؟

والثانية: إن استعمال التخصيص للغة الحكى بأن تكون مكتوبة لا معنى له؛ لأن أصل الحكى فى جميع آداب الشعوب منذ الأعصار الموعلة فى القِدَم كانت تنهض على اللغة الشفوية؛ ولم تتدخل اللغة المكتوبة إلا فى القرون الأخيرة بعد استكشاف المطبعة، ونشوء الناشرين.

والأخرى: إن اللغة، بصرف النظر عن كونها شفوية أم كتابية؛ وذلك ما يلتقى فيه جيرار جينات مع رولان بارط، ومع أي ناقد مرموق كان يمكن أن يعرض لهذا المفهوم بالمعالجة: ليست إلا عنصرا من بين عناصر كثيرة تتضافر وتتظاهر، وتتكاثر وتتآلف؛ من أجل أن تتجز عملا سرديا كاملا. ذلك أن اللغة، مضافا إليها الأحداث، لا تصنع شيئا إذا لم تكن هناك شخصية، ولم يكن هناك ساردٌ ينهض بهذا الصنيع.

إن اللغة مطروحة فى المعاجم، وإن الأحداث مطروحة فى الطريق، وإن

الشخصيات مندسة مواصفاتها في الطباع؛ وما لم يكن هناك سارد يؤلف بينها، فلا يقوم العمل السردى أبداً؛ فكيف، إذن، يتخذ جينات من اللغة والحدث عنصرين وحدهما لتعريف العمل السردى؟

ويرى بعض محرري الموسوعة العالمية أن العمل السردى يقتضي ميثاقا تنشط بداخله أربعة مصطلحات: المؤلف، والقارئ، والشخصية، واللغة. وبمجرد أن ينقص عنصر واحد من الأربعة يختل النظام، وتتعهد الثقة؛ أي أن الميثاق يُخَرَّقُ ويُتَقَضُ⁽²¹⁾.

إن هذا التعريف المقام على أربعة عناصر، أو مشكلات سردية، هي: المؤلف، والقارئ، والشخصية، واللغة، لانرى أن طريقه يستقيم، هو أيضا، لبعض هذه العلل:

الأولى: أنه يُهمل عنصر الحدث من المشكلات السردية؛ وإننا لا ندري كيف يستقيم أمر هذا السرد إذا أمطنا عنه الشخصية وأهملنا أمرها منه؟ بل إنه يهمل أيضا عنصرى الزمان والمكان؛ بحيث لولا إيراد عنصر الشخصية في هذا التعريف لكان انصرف إلى المقالة مثلا، أو إلى أي جنس أدبي آخر غير سردي... أم هل يمكن أن توجد شخصية في رواية ما، أو في قصة ما، خارج إطارِ الزمان والحيز؟

والثانية: كيف يضاف القارئ على أنه عنصر أو مشكل سردي، وهو لا وظيفة له إلا التلقي، ودوره لا يرتبط ارتباطا، لا في الزمان ولا في المكان، بالمؤلف (المؤلف في أمريكا الجنوبية، والقارئ في أفريقيا الشمالية...) ومع اعترافنا بشيوع هذه الأطروحة في معظم الكتابات النقدية الغربية المعاصرة المتمحضة للأعمال السردية؛ فإننا نعتقد أن مثل هذا الأمر يتمحض، خصوصا، بل أساسا ووجوبا، للحكاية الشعبية التي ينهض نظامها على المشافهة: فهناك باث، وهناك متلق مباشر (وليس قارئاً، والوجه لدينا أن نميز بين القارئ والمتلقي لهذه العلة فنقف «المتلقي» على متلقي الحكاية الشفوية ونحوها، بينما القارئ: يخصص لقراءة المكتوبات السردية ونحوها...). فالمتلقي، في الأعمال السردية الشفوية، جزء حقا من هذا النظام السردى، ولكن الأعمال السردية المكتوبة، وفي طلائعها الرواية، لا. أما الأعمال السردية المكتوبة، والرواية أهمها، فإن القراء يمكن أن يأتوا بعد كتابتها بقرون طويلة. ثم كيف يصطنع مصطلح القارئ بالقياس إلى

العمل السردى الشفوى والحال أن الأمر يتمحض للمتلقي الشفوى، لا للقارئ؟ وإلا فماذا يقرأ قارئ وهو ليس بقارئ أصلاً؟ أو هو قارئ ولكن المنتج المقدّم إليه ليس مكتوباً: فماذا، إذن، يقرأ؟ أو قل إنه كيف يستطيع قراءة ما لا يُقرأ؟

والثالثة: أن هذا المؤلف الذى يُتَّخذ، فى بعض هذا التعريف الذى نحن بصدد نقده، فى صدر مشكلات العمل السردى قد مات، أو قل إنه: اغتيل فمات ! وقد اغتاله المنظرون الغربيون - للرواية، والشعر أيضاً - أنفسهم؛ فكيف يُبعث هنا حيا، على الرؤية النقدية التقليدية؛ ثم لا يُبعث، فقط، من أجل أن يكون؛ ولكن من أجل أن تكون له الصدارة فى مشكلات العمل السردى الذى الرواية أهم أجناسه؟

أرأيت أن فاليري (Paul Valéry, 1871-1945) هو الذى كان قد زعم، فى أوائل من زعم فى فرنسا، حول المؤلف المسكين المزاعم؛ فحكم عليه بالإعدام، كما كان حكم عليه بالإعدام أيضاً أحد مؤرخى الرواية الإنجليزية منذ زهاء نصف قرن⁽²²⁾؛ إلا إذا ما كان القصد من ذلك هو القارئ المندس فى السرد نفسه؛ كذلك الذى يندس فى شريط السرد القائم على اصطناع ضمير المخاطب، فنعم! لكننا رأينا أن التعريف عام بحيث ينصرف إلى كل الأعمال السردية، لا إلى الرواية المكتوبة وحدها.

وإذا كان هذا المؤلف قد مات أو اغتالته يد النقد العاثر، فماذا بقى من الإبداع؟ ومن سىكتب للناس بعد الذين اغتيلوا من المؤلفين؟ ولم يموت المبدع ولا يموت الناقد ما دام لم يكن النقد إلا ظلاً لازياً للأعمال الإبداعية؟ أو لا يتولد عن هذه المقولة العاثر التى أرسلها بول فاليري أن كل من يكتب قد مات؟ فلم لا يزال الكتاب بالآلاف فى العالم، وهم لا يحزنون؟

وعلى أننا سنناقش هذه المسألة بتفصيل فى القسم الثالث من هذه المقالة، وإنما أشرناها هنا، عَرَضاً، لكي تُبَكِّتَ هذا الذى اتخذ من المؤلف الذى اغتاله جميع النقاد الحداثيين عنصراً أساساً فى المكونات السردية... وهذا من أغرب ما صادفناه فى الفكر النقدى الغربى، الذى كثيراً ما يتناقض حول تقرير قضية واحدة يُطلَنُ أن الناس جميعاً اتفقوا فى شأنها. فبينما نجد فاليري، وفولكنير، وبارط، وطودوروف، وكل النقاد الفرنسيين، وكثير من النقاد غير الفرنسيين فى الغرب، يجمعون على ضرورة

اغتيال المؤلف، من باب محاولتهم اغتيال التاريخ الذي كانت البَيَوتية رفضته رفضاً، كما كانت رفضت المرجعية الاجتماعية (وهي سيرة منافضة للنزعة الماركسية التي جعلت من المجتمع كل شيء؛ فاغتالت الفرد ولم تعره أي أهمية؛ فلما جاءت البَيَوتية اجتهدت في اغتيال المجتمع، والإبقاء على الفرد إلا إذا كان مؤلفاً... فإنها قضت عليه بالموت (...). نجد هذا التعريف الذي يجب أن ينضوي تحت الكتابات النقدية الحداثية ينزل المؤلف منزلته، فيجعله على رأس المكونات السردية.

والعمل السردى ينشأ عن فن السرد الذي هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثاً خيالية في زمان معين، وحيز محدد، تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي.

والسرد، إن شئت أيضاً، هو بث الصوت والصورة بواسطة اللغة وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي، إلى مقطوعة زمنية، ولوحة حيزية. ولا علينا أن يكون هذا العمل السردى خيالاً أم حقيقة؛ إذ في كل مرة يكون السرد: يجب أن يعبر الحاكي عن المدة (La durée)، والعلّية (La causalité)، بوسائل التعبير التي يختارها⁽²³⁾، ومنها اللغة (ونلاحظ أن هذا التعريف الذي كتبه (Friedman Philippe)، في الموسوعة العلمية، هو أيضاً يساوي بين الأحداث الواقعية والخيالية...).

أن نحكي؛ هو أن نقف موقفاً، هو أن نبدي ما لدينا، هو أن نمزج الإقناع العلماني بوضوح الخيال الحساس⁽²⁴⁾.

ويمثل العمل السردى لدى بارط (Roland Barthes 1915 - 1980) في عوالم لا حصر لها من الأجناس والأنواع والمظاهر والأشكال؛ إذ لا يتمتع هذا العمل السردى من أن تحتله اللغة المنطوقة، بغض الطرف عن كونها شفوية أو مكتوبة؛ كما لا يمتنع، لديه، من أن تجسده الصورة؛ بصرف النظر عن كونها ثابتة أو متحركة؛ كما لا يتمتع لديه من أن تجسده الإشارة؛ وما شئت من هذه الأمشاج المولدة عن كل هذه العناصر. إن العمل السردى حاضر في الأسطورة (Le mythe)، وفي الخرافة (La légende)، وفي المَهْدَاة (La fable)، وفي الحكاية (Le conte)، وفي القصة (La nouvelle)، وفي الملحمة (L'épopée)، وفي الأحداث (L'histoire)، وفي المشجاة (La tragédie)، وفي المأساة (Le drame)، وفي الملهاة (La comédie)، وفي التمثيلية الصامتة (La

(pantomime)، وفى اللوحة الزيتية (Le tableau peint) ...⁽²⁵⁾ وفيما لا يُحصى من المظاهر والظواهر والعناصر والصور والأشكال.

والحق أن الحكِّي يمثِّل فى أكثر مما ذكره بارط الذى كان تفكيره منصرفا إلى الفنون السردية الغربية خصوصا، وذلك على الرغم من اعترافه بأن لكل شعب فنونه السردية؛ وإلا فهناك، فى مظاهر السرد العربية، أشكالٌ أخرى كالأحاديث، والحكايات المستمدة من الواقع، والأخبار المروية، والمقامات، والمسامرات، وخيال الظل، ومغامرات الشطار واللصوص، وهلم جرا.

وقد لاحظنا أيضا أن بارط لم يدرج الرواية على أنها جنس من أجناس السرد؛ ربما لأن ذلك من المعلوم بمكان، أو ربما لأنه كان يركز على الأجناس السردية الشفوية...

ويعنى الفن السردى، فى أي أدب من الآداب، الإحالة على ثقافة، والركُّع على أيديولوجيا، والكُروع من نَبْع الذاكرة الجماعية لأمة من الأمم. فلا شعب، إذن، بلا حكي؛ ولا حكي بلا شعب؛ ولا أدب، إذن، إلا إذا أحال على ذاكرة جماعية، وثقافة شفوية، وتقاليد شعبية، وطقوس قَبَلية، ومظاهر بدائية: تتوَّب بالذاكرة إلى الحافِرة، وتعود بالحافرة إلى أصل الحياة، وتكوِّن الكون.

إن السردانية، تركَّع على السرد، والسرد يجسده العمل السردى، والعمل السردى يركح على الذاكرة الشفوية، والذاكرة الشفوية تركح على الذاكرة الجماعية، والذاكرة الجماعية تجسد ذهنية شعب من الشعوب بامتياز، وتحيل على فلسفته فى الحياة، وعلى شبكة العادات والتقاليد التى تحكِّم علاقاته المتواشجة منذ نشأته الأولى. فأَي عمل سردي يجب أن يجسد شيئا، إذن، من ثقافة هذه الشعوب وعاداتها وتقاليدها، وآمالها وآلامها، وإيمانها وكفرها، ووفائها وغدرها، ومسالمتها وعدوانها، وسلامها وحروبها، وأحزانها ومسراتها، وأوجاعها ولذاتها؛ كما يجسد مواصفات العقل والتفكير لديها، أي رؤيتها إلى العالم، وتعاملها مع مظاهر الحياة العامة المنبثقة عن ثقافتها المنبثقة عن فلسفتها المنبثقة عن سر نظرتها المنبثقة عن تمثلها للكون من حيث هو كائن، وكيف كان؟ ولم كان؟ ومتى كان؟ وعلام كان؟ وهلا لم يكن، إذ كان...؟

وكما لا يستطيع المرء أن يعيش دون أن يأمل، ولا أن ينام دون أن يحلم؛
فكذلك لا يستطيع أن يعيش دون أن يسرد، ويحكي، ويخرف، ويهذي،
ويعبث، ويهرج، وينكت، ويسخر، ويبكي، ويضحك، ولا يبكي ولا يضحك...
كل هذه المظاهر سُروُدٌ لحكايات أنجزتها اللغة، وصوّرها الأسلوب، وأبدعها
الخيال... فالصمت حكاية، والبكاء حكاية، والصراخ حكاية، والحياة حكاية
جميلة سعيدة، والموت حكاية حزينة...

بل خريير الساقية حكاية. بل هديل الحمامة حكاية. بل صراخ العوام
والغوغاء في ساح الأسواق حكاية. بل قصف الرعد، ودمدمة الريح، وهَمَيَّانِ
الغيث، وإشراقة الشمس، ولألأة النجوم، وإنارة القمر: حكاية...
كيف نستطيع العيش ولا نسرد حكاية والحال أن كل كائن بشري حكاية:
يولد، فينشأ، فيعمر - ربما - فيهرم، فيموت... وكل حكاية تضاف إلى
حكايات السابقين، ولتبقى من بعد حكاية للاحقين.

ثالثا: المؤلف: أي مؤلف؟

والحق أننا نصطدم في هذين اللفظين اللذين اتخذنا منهما عنوانا
فرعيا بأمرين اثنين، وكلاهما معقد معضل.
أولهما: المؤلف نفسه؛ وهل هو موجود أصلا؟ ولمّ لمّ يعترف بوجوده
النقد الروائي الحداثي في الغرب، ولمّ يتردد؟ ولمّ أبقى على مؤلف النقد،
وهو مبدع أيضا، واغتال مؤلف الرواية والشعر، ولم يتورع؟... ولنرجئ نقد
هذه النزعة إلى حين.

وأخرهما: التباس المؤلف بالسارد، أو إندساس السارد في المؤلف إلى
درجة عسر التمييز بينهما تمييزا؛ إلا لدى الحداثة.
ويبدو أن المسألة الثانية التي هي مَيِّزُ المؤلف عن السارد نشأت عن
الأولى؛ أي أنها تولدت عن اغتيال المؤلف، أو المناداة بضرورة اغتياله،
واستبَاءِ عمله الأدبي وهو ينظر؛ وقتله بصورة ضمنية حين يكتب عملا
روائيا.

وقبل أن نناقش هذا الأمر نلاحظ أن هؤلاء الحداثيين يقعون في تناقض
مُرِيع؛ فهم من وجهة نَعَوًا المؤلف واستراحوا (فاليري، بارط، فولكنير،
طودوروف، قيصير...؛) وهم من وجهة أخرى، وحين يتناولون مسألة السارد

يزعمون أن المؤلف ليس هو السارد، وإذن، فليس السارد، هنا، أيضا، المؤلف؛ فهما شخصان مختلفان. وواضح أن النقاد الحدائين يعترفون، أثناء ذلك، ضمنا على الأقل، بحق حياة هذا المؤلف وضرورة وجوده، وإلا فأئى للسارد هذا الكنز الذي يستلبه من المؤلف ثم يُقدمه إلى الناس على أنه له. وسنضطر إلى إيراد فقرات كاملة من مقررات بعض هؤلاء النقاد الروائيين الغربيين لنحكم من بعد ذلك لهما، أو على، ما يقولون. يقول، مثلا، ولفجانغ قيصر:

«إن كل إبداعات فن السرد تحتوي ساردا (Narrateur)؛ وسواء علينا أتمحض الأمر للملحمة أم للحكاية، أم للقصة أم للحديث. ولقد يعلم جميع الآباء والأمهات أنهم يُضطرون إلى أن يتحولوا لدى سردهم إحدى الحكايات لأطفالهم. ذلك أنهم مرغمون على التخلي عن الوضع العقلاني للراشدين، والتحول إلى كائنات يُعدُّ العالم الأدبي وعجائبياته، بالقياس إليها، حقيقة؛ ذلك بأن السارد يؤمن بذلك حتى فيما إذا كان يحكي حكاية حافلة بالأكاذيب؛ إنه لا يعرف كيف يكذب إذا لم يكن مؤمنا بما يحكيه.

بينما المؤلف لا يستطيع الكذب؛ إذ لا يقدر إلا على الكتابة بغض الطرف عن جودة هذه الكتابة أو رداءتها. وحين يحكي الأوبان حكاية، فإنهما، هما أيضا، يُمنَيان بالتحول الذي يكابده المؤلف، في نفسه، لدى الشروع في حكايته. ويعني هذا، في فن السرد، أن السارد لم يكن قط هو المؤلف. وسواء علينا أكان ذلك معروفا من قبل أم مجهولا. وإنما هو دورُ أنشاء المؤلف إنشاء، ثم تنباه. أما بالقياس إلى السارد فإن ورتير (Werther)، ودون كيشوط (Don Quichotte)، والسيدة بوفاري (Madame Bovary) هي شخصيات موجودة حقا (...) لكن موقف السارد يضطر إلى الخضوع لقواعد دقيقة إلى حد ما؛ وذلك إذا انصرف الوهم إلى الملحمة، والقصة، والحكاية...»⁽²⁶⁾. ونحن لا نوافق على كثير مما في جاء في كلام قيصر، وخصوصا فيما ينصرف إلى:

١ - أننا نُميز السارد عن المؤلف لأنهما، في الحقيقة، كائنان اثنان لا يلتقيان؛ أحدهما كائن إنساني، وأحدهما الآخر مجرد كائن ورقي؛ فكيف يتداخلان فيتلج أحدهما في جلد أحدهما الآخر؟ والأمر لدينا أن السارد ينصرف دوره خصوصا إلى المحكيات الشفوية مثل الحكايات، والأحاديث،

والطُّرف، والأساطير التي كانت الشعوب تتناقلها رواية من دون كتاب. فحين يزعم قيصر أن الأبوين حين يحكيان لطفلهما حكايات يُضطران إلى شيء من التحول في الشخصية لا يعني شيئاً كثيراً؛ أو قل لا يعني شيئاً؛ ذلك أن الأمر لا ينصرف، في الحقيقة، إلى تأليف حكاية وإنشائها إنشاءً من قريحة الخيال؛ ولكنهما لا يعدوان أن يحكيا حكاية ويسرداها له كما رواها.

وإذا كان قيصر يريد بلفظ «التحول» إلى استعمال شيء من التمثيل في نطق الألفاظ، وفي استعمال بعض الإشارات؛ فذلك لا يرقى إلى مستوى التحول في الشخصية الأصلية لهذين الأبوين.

2. أن المؤلف مؤلف، والسارد سارد؛ أي لا هذا يكون ذلك، ولا ذلك يكون هذا؛ فأحدهما يكتب، ويسجل عالماً يخترعه بنفسه لنفسه، أو لمتلقيه، ويقدمه في خطاب مكتوب؛ إذا أراد أن يحكي عمله السردى هذا؛ فإنه يغتدي عنه أجنبياً، من بعض الوجوه، بحيث لا يسرد أحداثه إلا مثل أي قارئ يكون قرأه من قبل؛ أي أنه لا يستطيع أن يعيده كما أفرغه، أول مرة، على القرطاس على سبيل الحرفية؛ وكما كان ارتضى صورته الفنية، وحيزه النسجي حين دَبَّجه لحظة الإبداع... فهو، إذن، وحده المؤلف؛ هو الذي يسوق الحكاية، ويلفّق أحداثها، ويبني كيانها، ويحبك خيوطها، ويرسم ملامح شخصياتها، وينسج لغتها، ويضع معالم أحيائها؛ لا أحد غيره، ولا غيره أحد يشترك معه في العمل السردى الذي كتبه. ليكن العمل الروائي هنا. وألّفه، والذي سجله بالقلم على القرطاس للمتلقين.

3. بناء على تمثّلنا هذا الذي نزعّم أننا نبثق به عن الصورة المنطقية، لا الصورة العبثية، للأمور؛ فإن السارد يكون أساساً في المسرودات الشفوية التي شَوَّرْنَا إليها من قبل. أما السرد في المكتوبات، أي في المؤلفات كالرواية والقصة، فإنه يندمج اندماجاً كلياً في المؤلف الذي هو وحده الذي يكتب، ويحكي، ويسرد، وينشئ عالمه الأدبي الجديد باللغة، ولغة، وعبر تجليات اللغة.

4. أننا نوافق قيصر على أن السارد لا ينبغي له أن يكون مؤلفاً أبداً؛ ولكن وضعه يمثّل في المحكيّات الشفوية (الحكاية الشعبية، الأسطورة، الخرافة...)، لا في المحكيّات الكتابية (الرواية، القصة، الأقصوصة...).

أرأيت أننى حين أسمع حكاية من راو، أو سارد؛ فإننى أسجل هذه الحكاية فى ذاكرتى، أحتزنها فيها؛ ثم حين يحين سرّذها أو حكايتها لمتلق ما؛ أرويها له (بالاصطلاح العربى القديم) أو أسردها (بالاصطلاح الحديث)؛ فلا أنا أدعى تأليف الحكاية المروية، لألتبسَ بالمؤلف؛ ولا المتلقى يعتقد أننى أفعل ذلك؛ إذ الأشكال السردية التى اصطنعها الرواة منذ القدم كفىلة بأن تزيح مثل هذا الغموض، من مثل هذه العلاقة الثلاثية الأطراف: [المسرود (مؤلف شعبى غير معروف...)]، وسارد (راو، ناقل للحكاية وملقيها...)، ومسرود له أو متلقٍ للحكاية... [وذلك مثل قولهم: «حدثنا»، أو «حكى»، أو «زعموا».

على حين أننى حين أكتب رواية أو قصة، افتراضا، فأنا أوقعها باسمى؛ فأنا إذن أوقع لها شهادة ميلاد، وشهادة امتلاك واحتياز، فى الوقت نفسه. ونتيجة لذلك، فلا أحد يسرد عني هذه الرواية لغيري؛ لأنها لا تُسرّد بحكم جمالية لغتها، وبحكم طول نفسها، وبحكم وضعها الأدبي المعين؛ ولكنها تطبع لنقرأ... فأين، إذن، هذا السارد المزعوم الذى يستطيع أن يتلجّ فى نفسى، فى مخيلتى، فى ذاكرتى، فى قريحتى، فى ملكتى الإبداعية؛ ليتولى، هو، عني سرد العمل الروائي الذى أريد أن أنسجه باللغة، أو نسجته بها فعلا؟ وماذا سأفعل أنا إذا كان هو، هذا الشيء الذى لا يوجد لا تحته هو، ولا تحت غيره من الضمائر؛ هذا الشيء الوهمي العبثي الذى يقال له: «السارد» هو الذى، إذن، يتولى الكتابة عني؟ وبأي كتاب أم بأي سنة يأتي ذلك، فيستبد بما ليس من حقه الاستبداد به؟

5. وأما عن مسألة الكذب فإن المؤلف فى الحقيقة لا يكذب، كما أنه لا يقول الصدق؛ فصدقه أبيض، كما أن كذبه أبيض. فهو يحكى أحداث حكاية يرسم عالمها الأدبي؛ وهو إن «كذب» فلا يجنى على أحد لأن شخصياته لسن أشخاصا واقعيين تاريخيين؛ فكتابته لا تتفصل عن كذبه ولا عن صدقه؛ وهى، فى الحقيقة، قبل ذلك، وأثناء ذلك، ليست، كما قلنا، صدقا فيُحمد عليه، ولا كذبا فيدان من أجله؛ ولكنها كتابة تنهض على لعبة أدبية قوامها عناصر تتحرك فى عالم أدبي، لا أكثر ولا أقل. فلا مدعاة، إذن، للتهويل من هذا. ولا فائدة من وصف الكتابة بالصدق أو الكذب فى هذا المقام؛ فطبيعة المعنى الخيالي لا يحتمل إلا الخيالية وحدها. ولا حجة، إذن،

في مسألة الكذب هذه التي جعلت أساسا لدفع المؤلف عن روايته، ونزع الحيازة عن كتابته؛ فهي ليست مطروحة.

6 - وماذا سيكون دور المؤلف الروائي، أو القصصي، في هذا؟ فهل هو مجرد وهم يحوم حول السارد يوحى إليه من خلف أو من أمام، ويوجهه، كما يُوجّه جهاز عن بعد بواسطة آلة التحكم؟

أما قيصر فقد حسم هذه المسألة واستراح؛ وذلك حين قرر أن «السارد لا ينبغي له أن يكون مؤلفا»⁽²⁷⁾؛ ونحن لا نختلف مع قيصر في هذا، لأننا لا نرى سببا لوجود سارد إطلاقا إلا حيث لا يوجد مؤلف؛ كشأن الأعمال السردية الشفوية؛ ولكننا نختلف معه في كون «السارد إنما هو شخصية خيالية يندس من خلالها المؤلف»⁽²⁸⁾؛ لأننا، في هذه الحال، لا نجد لا السارد، ولا المؤلف. أو أننا نجد المؤلف نصفه، والسارد نصفه؛ فتكون النتيجة هي هي؛ بحيث لا المؤلف يتمتع بوضعه، ولا هذا السارد المزعوم المندس في شخص المؤلف بقادر على أن يقنعنا بأنه حقا موجود؛ وبأنه فعلا هو الذي يسرد الأحداث ويتحكم في خيوطها، كما يزعم أصحاب هذا النظر.

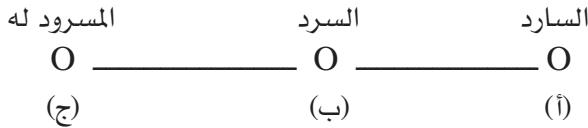
وإننا لا نعتقد أن اصطناع ضمير المتكلم بشفيع لهؤلاء بأن يقنعونا بهذا المذهب؛ فإن المؤلف الحقيقي (نصطنع هذا الوصف لدفع فكرة «المؤلف الوهمي» الذي أنشأ هؤلاء إنشاء، ثم أطلقوا عليه من باب التلطيف «المؤلف الضمني») هو الذي يجب أن يقوم بأمره؛ وهو إذ يسرد، فإنما يسرد لنا وصف عالمه الذي أنشأه من صميم خياله، وحر قريحته... كما أن اصطناع ضمير المخاطب، هو أيضا، لا ينبغي له أن ينصرف إلى القارئ (الذي يريد ميشال بيطور [Michel Butor] أن يجسّمه هذا العناء، ويحمّله هذا الحمل من حيث لا يريد، ومن حيث لا يستطيع)؛ وهو القارئ الذي لا يستطيع أن يحتمل أنقال كل الأحداث التي ينشئها المؤلف حاكيا إياها، راسما لها في لغة سردية هي مادة الخطاب الروائي.

فاصطناع ضمير المخاطب شكل سردي جديد يشبه الالتفات، بتعبير البلاغيين، بتغيير الشكل السردى التقليدي الذي كان يتخذ من ضمير الغائب، أو ضمير المتكلم، أداة سردية له؛ فهو معادل لـ «الأنا»؛ كما أن «الأنا» معادل لـ «الهو»؛ فهو وأنا وأنت؛ ضمائر تعادل، في حقيقتها، وجود

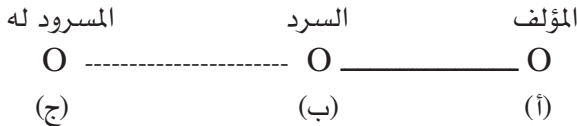
المؤلف الذى يبدع ويهندس وينسج الأشكال اللغوية ليقدم بها الشريط السردى لقارئه.

وإذن، فكأننا نحفظ فى وجود سارد فى الرواية المكتوبة فى جميع الأشكال السردية، كالشكل السردى الذى يتم بضمير الغائب مثلاً حيث المؤلف، هنا، هو نفسه الذى يسرد مباشرة لقارئه؛ ولا يتخذ وسيطاً بينه وبينه؛ أى بينه وبين قارئه، من حيث لا نتردد فى وجود سرْد، أى حَكْي، أى خيط يقتص بواسطة نسجه مؤلف بارع محترف متحكم فى تقنيات الحكى، وفى توظيف اللغة، وفى فلسفة الرؤية إلى العالم.

ونحن لا نتردد فى الإعلان عن وجود السارد والسرد والمسرد له معاً، وفى صعيد واحد، بالقياس إلى الأعمال السردية الشفوية؛ لأن السارد حين يسرد؛ يحكى، أساساً، حكاية غيره (فهو هنا غير مؤلف ولا مبدع... ولكنه رواية يحكى ما سمعه من رواية آخر...); وهو بحكم أنه سارد يقدم حكاية، أو حكايات؛ فعمله هذا، إذن، سرْدٌ؛ وهو بحكم الطبيعة الشفوية لا يمكن أن يسرد فى هواء، ولا أن يحكى فى فراغ؛ ولكنه يسرد لمسرد له، أو لمسرد لهم؛ فالسرد هنا قائم على ثلاثة أطراف:



أما السرد فى الرواية، وفى أى عمل سردي مؤلف بعامة، فإنه يقوم فى تمثله على:

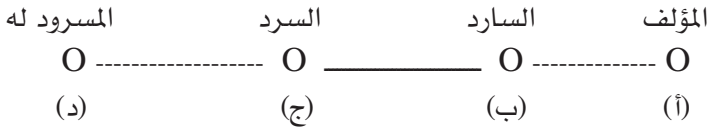


ونلاحظ أن الرسمة الثانية تقوم على الاتصال بين: أ - ب؛ وعلى الانفصال بين: ب - ج؛ وذلك لأن العلاقة بينهما ليست مباشرة؛ فقد يجوز أن يكتب الروائي روايته ولا تنشر، لأسباب مختلفة، إلا بعد زمن طويل؛ وإذا نشرت فإن القراء لا يتلقونها عنه، على كل حال، بصورة مباشرة. فبُتُّه على اتصاله معنويًا، يظل ذا طبيعة انفصالية ماديًا.

على حين أن الأمر مختلف فى شكل التوصيل السردى فى الأعمال

السردية الشفوية حيث يظل الاتصال قائما بين الأطراف الثلاثة: أ - ب - ج .
ثم إذا كان من الممكن قيام العمل السردى في الرسمة الثانية إذا وفّر له:
أ - ب فقط؛ فإنه في الرسمة الأولى لا يقوم إلا على الأطراف الثلاثة بحيث
إذا انعدم أحدها لم تقم قائمة للسرد .

وعلى أن العمل السردى الشفوي يمكن أن يقوم على نحو هذه الرسمة:



فيغتدى الشكلاّن السرديان منفصلين في أولهما، ومتصلين في آخرهما .
لكننا نعرض على ذلك وننكره إنكارا شديدا؛ إذ وجود السارد في
الشكل الأخير ربما يكون استياء لحق المؤلف الذي يُغتال دون سبب، ويُرفض
بعدوانية عابثة؛ إذ السارد، كما أسلفنا القول، لا ضرورة لوجوده إلا في
أشكال سردية معينة مثلنا لبعضها؛ وذلك كأن يحكي حاك مضمون رواية
لمتلقيّن (تلخيص محاضر لرواية أمام جمهور، أو تقديم لقراءة نص الرواية
في مقالة صحفية...)؛ لكن مثل هذا الاستثناء لا ينبغي له أن يغتدى
قاعدة، والقاعدة استثناء.

وربما أمكن الاعتراف بوجود شبح لهذا السارد مجسدا في الرواية
التقليدية البناء، التي كانت تتخذ من ضمير الغائب شكلا سرديا لها؛ إذ،
قد، يُوهَم مثل هذا الضمير بشيء من حيادية المؤلف، وبشيء من إطلالة
طرف آخر هو هذا السارد؛ لكن كل عاقل لا يشك، أثناء كل ذلك، في أن
المؤلف وحده هو الحاكي والسارد: أي الكاتب، أي المديج لنص الرواية، أي
القائم بشكل مباشر، وبمسؤولية أدبية كاملة، على تشكيل عناصر السرد
المتجسدة في هذه الأطراف الثلاثة المتضافرة طورا، والمتصارعة أطوارا من
أجل إقامة لعبة أدبية تجسد عالما لا وجود له في معجم الواقع الجغرافي
إلا على هون ما .

أما أن يكون السارد موجودا بالحدة التي يزعمها النقاد الجُدّد، وإلى
حد إلغاء المؤلف، بعدوانية عابثة، والاستيلاء على منزلته في العمل السردى،
وذلك في الكتابات السردية الجديدة خصوصا: فلا !

وماذا عسى أن يقول عن هذا طودوروف ؟

أو قل إن أردت إلا شيئاً من الأمانة العلمية: ديكرود (Ducrot) وطودوروف (Todorov)؟

إنهما يدعوان إلى «وجوب التسليم بوجود مؤلف ضمني (Auteur implicite) في النص، فهو الذي يكتب. وإذن، فلا ينبغي، في أي حال، لبسُه بشخص المؤلف المكوّن من لحم ودم؛ فالأول وحده، وهو نفسه، الحاضر في الكتاب. فالمؤلف الضمني هو الذي ينظم النص، وهو المسؤول عن حضور طرف ما أو غيابيه من الحكاية (...). ولكننا، في معظم الأحوال، نُلفي للسارد دوراً خاصاً به، غير قابل للالتباس. ويتغير هذا الدور من نص إلى آخر: فالسارد يمكن أن يكون إحدى الشخصيات المركزية (في أي عمل سردي يصطنع ضمير المتكلم)، أو أنه يُصدّر، ببساطة، حكمَ قيمة (وهو الحكم الذي قد يعارضه المؤلف في وجه آخر من النص) وينزلق، هكذا، إلى نحو الوجود»⁽²⁹⁾.
إننا نلاحظ أن بعض هذا النص يضطرب في فلك رأي قيصر (Wolfgang Kayser) الذي كنا جئنا به، ثم نقدناه وعلقنا عليه. وقل إن رأي قيصر هو الذي يضطرب في فلك هذا؛ فأحدهما يتناص، حتماً، مع الآخر. ونحن لسنا، هنا، بصدد البحث عما كان الأسبق في هذا فنجله إماماً، والآخر مأموماً، على حد تعبير الفقهاء؛ ولكن الذي يعيننا أن هذين الرأيين معا يكرعان من معين واحد.

فالأولى: إننا لا نسلم، ولا نستطيع التسليم، وما ينبغي لنا أن نأتي ذلك ونحن نعقل، بوجود هذا الشيء الذي يطلق عليه طودوروف وصاحبه «المؤلف الضمني»، إذ لو صدّقنا القول لقالا: «المؤلف الوهمي» (L'auteur imaginaire)، والذي يزعم أن يندس في شخص المؤلف ذي اللحم والدم والعظام؛ فيسلبه وظيفة الكتابة، ويستبّيه حق امتلاك النص.

ولو سلّمنا بذلك لكان من حق القارئ أن يرمينا بالجنون، ويقذفنا بالعبثية والهوس؛ ذلك أن مثل هذه الازدواجية لا ينبغي لها أن تشيع إلا في لغة الذين يدعون أنهم علماء النفس فيقولون على هذه النفس ما شاء الله لهم التقوّل عليها وهم، ربما، لا يعلمون.

والثانية: إننا لا نلبس المؤلف إلا بنفسه، ولا نقصره إلا على شخصه؛ وإننا، إذن، لا نقبل بأن نجعل له غريماً يشاركه كتابته ظلماً وبهتاناً؛ فليس لأي نص مكتوب إلا كاتب واحد، مؤلف واحد، وحيد لا ثاني له، ولا

شريك معه فيه.

فإما أن نسلّم بوجود مؤلف من المؤلفين، وكاتب من الكاتبين؛ فنعترف له بتاريخيته، وحالة مدنيته؛ وإما أن ننكر عليه ذلك فنلحقه بإحدى شخصيات روايته التي هي كائن خيالي ممتاز؛ ينشئه هذا المؤلف فيسخره في عمله السردى ليؤدي عنه ما يريد إنشاء من عالمه الأدبي الجميل.

والثالثة: لا يمكن أن تكون إحدى الشخصيات الأساسية ساردا، لأننا نُنكر، أصلا، هذا السارد، في الأعمال السردية المكتوبة المعروف مؤلفوها؛ فهم كتابها، وإن شئت قلت: هم سرّاؤها. فكيف تستحيل الشخصية التي ينشئها المؤلف إنشاء أن تتناول على ما ليس لها، و«تعتدي» على ما لم تكن من أجله أصلا؛ فإنما كانت لتكون عنصرا من عناصر المكونات السردية؛ ولتُسهم في اللعبة السردية؛ لا أنها تتخلى عن وضعها الأدبي، وتتطلع إلى أن تكتب مكان الكاتب، ولا أقول تسرد مكان الكاتب، ما دمنا نجنح لإنكار وجود هذا السارد، في أطوار معينة على الأقل من الكتابات السردية؛ كما كنا بينا ذلك في أشكال رسمناها لدى مناقشة قيصر؛ إلا في الأعمال السردية الشفوية القائمة على الرواية؛ وعلى مجهولية المؤلف أصلا؛ فتلك يختفي فيها هذا المؤلف ليبدؤ محلّه السارد... وعلى منظر الرواية، والسردانية بعامّة، أن يدقق في مثل هذه العلاقات والتفاريق، وإلا اختلط الحابل بالنابل، وأمسينا لا أحد يفهم الآخر.

والرابعة: إذا لم يكن المؤلف حقا، هو المعنى بالسرد، في العمل السردى الذي يصطنع تقنية ضمير المتكلم؛ فذلك لا يعني أنه أجنبي عنه غريب؛ فهو الذي يجعل الشخصية المتحدثة تتحدث، وهو الذي يُنطقها أو يُسكتها، وهو الذي يضحكها أو يبكيها، وهو الذي يُقيّمها أو يُقعدّها... هو صاحب هذا العالم السردى العجيب الذي هو عالم أدبي، أي حيز (Espace)، لا جغرافيّ، وخيالي لا واقعي، وفي بعض أطواره أسطوري لا تاريخي.

وإذن، فلا ينبغي التحمس، في هذا الأمر، إلى درجة الذهاب إلى نزع حق المؤلف عن الكتابة بحجة أنه ليس هو ذلك الضمير الذي يتكلم. فالمسألة لا تعدو أن تكون لعبة تقنية لجعل القارئ يعتقد أن الذي يقصه عليه، أو يرويّه له (إذا انصرف الوهم إلى الرواية) حدث بالفعل. إنه لا ينبغي للمؤلف، لمجرد أنه يصطنع في كتابة روايته، مثل ضمير المتكلم ليفقد حيازته

على عمله الذي هو أحق به من أحقيته بآبائه الذي نُجِّلَه، وبنائه الذي شيدَه.

وقد كنا سقنا مثالا على بعض الذي نحن فيه بالمُخرج الذي يخرج قصة مصورة: فهل هو صاحب ذلك الشريط المصور، أم الممثلون الذين يمثلون الأدوار التي عُهِدَ إليهم بها هم أصحابه؟

إن الشخصيات تنفذ وتنجز ما يمليه المؤلف؛ ولا ينبغي لها أن تترك التمثيل، وهي كائنات خيالية على كل حال، إلى الكتابة التي لا يكتبها إلا الأحياء المتعلمون المهووبون... الكتابة للمؤلف السري، والتمثيل للشخصيات؛ ذلك أن هذه الشخصيات، أو الكائنات الورقية «Etre de papier»، كما قرر ذلك طودوروف وأصحابه أنفسهم⁽³⁰⁾، والنص حقيقة من حيث هو وجود فضائي مُقَرَّغٌ على قرطاس. فهذا النص له ناص؛ وناصُه هو مؤلفُه وحده، ولا شريك معه فيه. وإشراكُ شريك معه فيه، هو عُذوانٌ على المؤلف، واستلابٌ لحقه، وتلطُّيحٌ لشرف الكتابة، وتهوين من شأنها، وعُضٌّ من مكانتها. ولقد يتولد عن هذا المنطق الغريب أن يكون لكل إنجاز واحد مُنجزان اثنان: فالسائق الذي يعدو بسيارته لا ينبغي له أن يكون هو سائقها، وإنما هناك كائن خفي هو الذي يقودها ويعدو بها في المسابقات العالمية؛ وحينئذ يغتدي السائق «المادي» مجرد مشرف على السائق الضمني الذي لا نراه، ولا يمكن أن نراه، ولا يمكن أن يرانا هو أيضا: من بعيد؛ لأنه لا وجود له في عالم الواقع. ولا ينبغي أن يقال إلا نحو ذلك في الرسام الملهم حين يرسم لوحة بديعة تبهرنا وتأسرنا؛ فليس ينبغي، إذن، أن يكون هو ذلك الرسام، ذلك الرجل العادي، صاحب اللحم والدم والعظام، والمولود في تاريخ ما، والمسجل في بلدية ما، في بلد ما، في قارة ما من العالم: هو الذي أنجز تلك التحفة العجيبة؛ وإنما هناك فنان آخر يوجد بداخله هو الذي يرسم بريشته، ويلون بفرشاته، ويوزع الأصباغ، وينسق الألوان، ويحدد الأبعاد، ويتعهد الأشكال: بعبقريته... فإنما الرسام رجل عادي يأكل ويشرب، ويمشي في الأسواق! وما شأنه هو بكل ذلك الرسم البديع؟

وكأنني بهؤلاء وهم يجترّون، من حيث يشعرون أو من حيث لا يشعرون، ما كانت العرب تزعمه من أنه كان لكل شاعر في جاهليتها الأولى رَئِيٍّ (كائن من الجن) هو الذي يتولى قول الشعر عن الشاعر، ذي اللحم

والدم، الذي لم يكن من وظيفته، لدى الإبداع، إلا تقبل ما يُتلقاه ثم بثه إلى الرواة ليرووه عنه...⁽³¹⁾. ذلك أن العرب حين كانت تُعجَب بشيء إعجاباً عظيماً كانت تعتقد أن الشخص الذي يعيش معهم لا يمكن أن يكون هو الذي صنعه أو قاله؛ فجعلت لكل شاعر رثياً منهم عمرو بن لُحيّ بن قُمعة، والمأمور الحارثي وآخرون...⁽³²⁾، كما لم تتردد، كما يزعم الأصمعي، في نسبة إنجاز الصناعات اللطيفة كالقوارير والحمامات إلى الجن⁽³³⁾.

فما أهون الهون، إذن، أن يدبج المؤلف عملاً روائياً ما دام السارد هو الذي يتولى عنه رواية الأحداث وسوّفها، وحَبَّكها ونسجها !
إن تمثيل الشخصية لدور الشاهد، أو تقارب الشخصية، في بعض الأطوار، مع السارد⁽³⁴⁾ لا ينبغي لهما أن يُلغيا وجود المؤلف، ولا أن يسلباه حقه.

إننا نعتقد أن الذين ذهبوا إلى تقرير هذه الازدواجية العجيبة كان في أذهانهم أساساً - نعتذر لهم على مذهبهم بحسن النية - الأعمال السردية الشفوية؛ ثم بدا لهم من بعد ذلك فزعمو المزاغم، وقرروا ما لا يُعقل حول الأعمال السردية المؤلفة.

والحق أن طودوروف بالغ في تقرير هذه المسألة حتى كدنا ندرجها في باب العجائبيات؛ إذ هو لا يُرضيه أن يتخذ مؤلفاً ضمناً - أي لا مؤلفاً - ! ويستريح؛ حتى جعل له قارئاً، أيضاً، ضمناً؛ أي لا قارئاً...⁽³⁵⁾؛ أي لا إنسان، ولا تاريخ، ولا حقيقة، ولا جود... وإنما هو يتمثل العمل السردى، كما نفهم من القارئ الضمني (Le lecteur implicite)، وقبله المؤلف الضمني، وهما وهُم في وهَم، وأسطورة في أسطورة: انطلاقاً من المؤلف الذي يؤلف الرواية، إلى ملايين القراء الذين يقرأونها !

ونحن نسأل الشيخ بكل ما في السؤال من سداجة وقلق، وخبت وتطلع: ما منعه من أن يتخذ، بناء على هذا التصور الازدواجي العجيب الناشئ، ربما، عن تصورات مرصّية يتمثلها أصحاب علم النفس: سارداً ضمناً، أيضاً، أي لا سارد، يندس في ثنايا السارد المكون، افتراضاً، من لحم ودم - لماذا لا؟ وما يمنع من ذلك؟ وهو السارد الحقيقي أصلاً؟ ثم ما يمنع، قياساً على هذا المنطق، وركضاً في فلكه، من وجود شخصيتين اثنتين - من الشخصيات الروائية - شخصية شخص، أو شخص شخصية (Personne du

(personnage)، وهو المكون من لحم ودم وعظام؛ وهو إذن الشخصية الحقيقية؛ وشخصية ضمنية أو وهمية تندس فى ثنايا هذه فتسلب منها حقها؛ كما كان المؤلف الضمنى استلب حق المؤلف الحقيقى؛ كما كان القارئ الضمنى، هو أيضا، استلب حق القارئ الحقيقى؟

لقد حاول طودوروف أن يحدد الأطراف التى تتبادل العلاقات فيما بينها داخل العمل الروائى، والتى تنهض على مغالطة اغتيال الناص فجعلها قائمة على أبعاد أساسها المؤلف الوهمى، أو المندس، الذى يمتد نفوذه إلى السارد طورا، وإلى القارئ الوهمى طورا آخر، وإلى الشخصيات، (من دون وصف) طورا آخر؛ على حين أن امتداد أبعاد السارد تتوجه لتقاء الشخصيات (من دون وصف أيضا) طورا، وتلقاء القارئ الضمنى طورا آخر (36).

ويعترف طودوروف، هنا، ضمنيا، بوجود المؤلف (وذلك على الرغم من أنه يصفه بـ «الضمنى»، أو «المتستر») فيجعله مؤثرا فى ثلاثة أطراف - مؤثرا فقط لـ: هي السارد (وهو طرف لا نعرف بوجوده، نكرر ذلك تارة أخرى، فى الأعمال السردية المؤلفة)، والقارئ الضمنى - أى لا يوجد قارئ تاريخى، أو واقعى، قارئ إنسان، بتصور طودوروف، وإلا فما معنى الضمنى (Implicite)،. والشخصيات؛ ثم من حيث لا يؤثر السارد - وهو الكائن الوهمى الذى يجعل فى هذا المذهب مستلها لحق المؤلف - إلا فى طرفين اثنين: الشخصيات، والقارئ الضمنى.

ونحن نعتقد أن هناك خلطا عجيبا فى كلام طودوروف، إلى درجة أن كل شيء يمكن أن يُصبح، غير ما هو، وعلى غير ما يعرفه الناس عليه؛ ومن ذلك قتل المؤلف، ثم إقامة مقامه عنصر وهمى أطلق عليه «المؤلف الضمنى» ليوقع شهادة وفاة المؤلف، وليدفع بالتاريخ إلى المزبلة، وليرمي بالإنسان إلى العدم.

أن نؤمن بالسارد، ونكفر بالمؤلف، لا!

إن هذه النظرية، إن حق لنا أن نطلق عليها نظرية، لا ينبغي لها أن تتسلط على طرفين اثنين (المؤلف والقارئ)، وتَدْر طرفين آخرين (الشخصية والسارد): فإما أن نعم هذه الازدواجية الغريبة كل الأطراف الحية، أو المفترضة كذلك؛ وإما أن لا نَعْمَهَا هذا البلاء المبين، وهو ما نميل إليه بحيث يسمي المؤلف يؤلف، والقارئ يقرأ ما ألف، والشخصية فى العمل

الروائي المؤلف تمثل الشخص، والسارد يسرد العمل السردى الشفوي الذي لا يوجد له مؤلف.

ويتحدث جيرار جينات (Genette . G) في مقالة له بعنوان: «حدود السرديات» (Frontières du récit)⁽³⁷⁾، عن بعض هذا؛ وذلك في معرض كلامه عن العلاقة بين تقنيات السرد، وتقنيات نسج الخطاب السردى؛ فيلاحظ أن علاقة السرديات بطبيعة الخطاب ظلت معقدة وغير محسوم فيها؛ فكانت تنهض في العهد الكلاسيكي طورا على أن «المؤلف/السارد» كان يتدخل حال كونه متكفلا بمحض خطابه، وفي شيء من الملاطفة، في العمل السردى بشيء من الرعونة البالغة حد الاستهزاء؛ مُسائلًا قارئه عن طريقة الحديث المألوف؛ وطورا، وعلى نقيض ذلك، وفي العهد نفسه، كان المؤلف / السارد يعهد بكل مسؤوليات الخطاب لشخصية مركزية هي التي ستتحدث. أي أنها تحكي وتعلق في الوقت نفسه - بضمير المتكلم (...)؛ وطورا آخر كان المؤلف/السارد قاصرا عن البت في هذا الأمر؛ كما كان قاصرا أيضا عن التحدث باسمه، أو العهد بهذه السيرة إلى شخصية واحدة؛ فكان يوزع الخطاب بين جملة من الفاعلين: إما تحت شكل رسائل، كما كان يحدث ذلك في رواية القرن الثامن عشر: «هلوييز الجديدة» [La nouvelle Héloïse]، و«العلاقات الخطيرة» [Les liaisons dangereuses]؛ وإما على طريقة أليين وألطف [وهي طريقة جويس (James Joyce 1882-1941)، وفولكنير (William Faulkner 1897-1962)؛ جاعلا شخصياته المركزية هي التي تتولى التكفل بالخطاب الداخلي للعمل السردى...]⁽³⁸⁾.

ولعل الذي يعنينا في هذا النص الجميل الذي كتبه جيرار جينات هو ما يُطلق عليه: «المؤلف/السارد» الذي نلاحظ أنه يخلط هو أيضا، في رأينا، في أمره خلطا شديدا حيث يصف به سيرة الروائيين الكلاسيكيين في القرن الثامن عشر؛ لينتهي إلى جيمس جويس، وفولكنير؛ أي إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية؛ أي إلى عهد الرواية الجديدة؛ فيصف كتاباتهما أيضا بالوصف نفسه تقريبا؛ أي بتصنيف أعمالهما السردية تحت شكل «المؤلف/السارد».

فجيرار جينات يعترف، إذن، بالمؤلف علانية، وأنه هو الذي يتولى شؤون نصه السردى. وكل ما في الأمر أنه يجعل السارد شريكا له في صورة

« المناجاة » (Le monologue intérieur). ونلاحظ أن جينات لا يصطنع مصطلح « المؤلف الضمني » الذي لهج به طودوروف إلى حد الهوس. ولعل ذلك دليل آخر على اضطراب مذهب طودوروف بإيغاله فى التطرف، فى تقرير هذه المسألة، مسألة العلاقات بين المؤلف والمكونات السردية فى روايته؛ فعقد وركب، وعسرّ وشدد؛ ثم خرج من ذلك دون أن يقنعنا بأن الناقد قادر على اغتيال المؤلف الروائي الذي هو أصل نشاطه، وقوام مهنته؛ ومن دونه يموت الناقد ويضمحل وجوده اضمحلالاً.

إن اصطناع جيرار جينات لأداة التعاقب والتتابع لدى توزيع الأفكار، وتقرير الأحكام، وهى: «طورا» أو «تارة» (Tantot)، والتي جمع بفضل استعمالها بين عهود سرفانتيس (1547-1616 Saavedra Cervantès)، وسكارون (Paul Scarron، 1610-1660)، وفيلدنغ (Henry Fielding، 1707-1755) من وجهة، إلى جيمس جويس، وويليام فولكنير من وجهة أخرى: يعنى أن هؤلاء الروائيين العالميين يجمعهم صعيد واحد؛ وأنهم يكادون يصطنعون تقنية واحدة؛ وهى فى عامة مظهرها «المؤلف/ السارد».

ونحن مع شكنا فى وجود هذا الشيء الذي يطلق عليه هؤلاء النقاد «المؤلف/ السارد» بدس الثاني فى الأول على سبيل الإقसार، ومن أجل إيذائه على أساس موت الإنسان والتاريخ والقيم (وهى الأفكار التي نادت بها، أو ببعضها البنوية؛ وهى الأفكار التي لم يهتد السبيل إليها إلا البنيويون أساساً، لحاجة فى نفس يعقوب): نسجل، مع ذلك، شيئاً من التقارب بيننا وبين جيرار جينات.

ونحن نعتقد أن كاتب الرواية أو القصة، أو أي عمل سردي آخر، هو مؤلف بامتياز وحق. وليس لأي ناقد عابث أن يُلاوِصَه على خلع هذا الامتياز. ويمكن، فى تمثنا استعمال السارد مرادفاً للمؤلف؛ وقد جئنا نحن ذلك فى بعض هذا الكتاب، بعدً.

بينما ما يكون له به علاقة من مشكلات سردية يمكن أن نطلق عليه، بناء على منطق الأشياء، «الشخصية» (Personnage) وهذه الشخصية، فى كثير من الأعمال السردية، وخصوصاً ذات الضمير الأول، هى التي تتولى عن المؤلف، فى إطار اللعبة السردية، رواية الأحداث؛ فهى من هذا المنظر كأنها راوية فى هذا التشكيل السردى المتداخل. وأما الأحداث التي تروىها

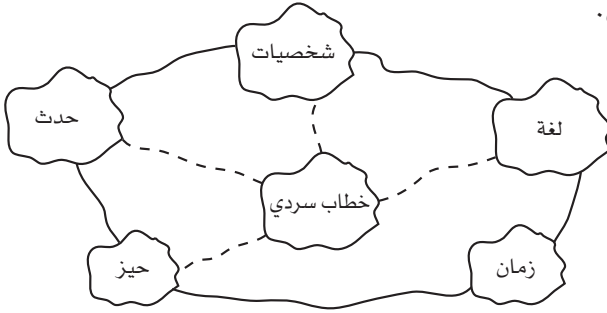
هذه الشخصية، في بعض أطوارها في النص السردى، فهي مركبة من عناصر مختلفة هي اللغة والحيز والزمان؛ وهي التي تشكل النص المسرود الذي ترويه الشخصية بشكل غير مباشر، أو يقدمه المؤلف بشكل غير مباشر أيضا، وذلك حين يصطنع، مثلا، ضمير الغائب.

أما ضمير المخاطب فيمكن أن يضاف إلى حالة ضمير المتكلم، لا إلى حالة ضمير الغائب حيث «الأنت» تستحيل إلى ضَرْبٍ من الأنا الذي يصطنعه السارد رواية له ليتستر وراءها، وذلك جريانا مع تصور الحداثيين الغربيين؛ وإلا فإننا، في الحقيقة، نرى السارد هو المؤلف، وهو الراوي، وهو الشخصية نفسها؛ وهو «كُلُّ الصيد في جَوْفِ الْفَرَا!» فكل شخصية من شخصيات الرواية هي جزء من كيانه، وامتداد لصورة عالمه؛ فهو حين يقسو عليها فكأنما يقسو على نفسه، على نَجْلٍ نَجَلَه، أو رَسْمٍ أَبَدَه، أو إنجاز جميل حققه؛ وهو حين يحذب عليها فكأنما يتخذ منها امتدادا لذاته التي يحبها. والمرأة التي تحبها شخصيته فهو الذي، في الحقيقة، يحبها، أو يحبها بشكل ما... وقل نحو ذلك في الشخصيات الممقوتة الشريرة؛ فهو الذي لا يحبها قبل أن يجعل شخصياته الخيرة تتصارع معها.

وإذن، فالنص السردى المؤلف يتركب من مؤلف هو الذي يكتب عمله السردى، وشخصية أو شخصيات هي التي تتلقى عنه الرواية مباشرة (وخصوصا لدى اصطناع ضمير المتكلم أو المخاطب) (وعلى أن من العسير تقبل هذا أيضا ما دامت الشخصية جزءا من كيان المؤلف، وليست كيانا منفصلا عنه مثل القارئ مثلا الذي لا يمت إليه إلا بعلاقة الشعرية؛ فالشخصية، في حقيقة الأمر، في أي حال تقدمت، وفي أي صورة تجلت، ولأي ضمير استعملت؛ فهي، أولا وقبل كل شيء، شخصية؛ أي كائن خيالي مصنوع من ورق، أو من كلام؛ لا كائن حي؛ فكيف نشاكل بين ما هو مجرد شيء من الأشياء، مع ما هو حي ناطق عاقل؟ أو لا يكون ذلك واردا ضمن عبثية تشييء الإنسان؟...): فكأن الخطاب السردى يتولد من تضافهما. ثم قارئ يأتي بعدها، منفصلا عنها، زمانا ومكانا. وأنضياف هذا القارئ يظل مفتوحا إلى الأبد (يتجدد، ويتعدد، ولا يتحدد)؛ ولكن صلته بالبناء الروائى تظل مع ذلك غير مباشرة، بينما تظل قوية ومباشرة بالقياس إلى العمل السردى الشفوي.

وهذه الأطراف، (أو هذان الطرفان إن شئت ذلك). هي التي يتشكل من خلالها النسيج السردى الذي تتضافر في تشكيله أطراف أخرى هي بمنزلة الأدوات التقنية، وهي اللغة، والشخصيات، والأحداث، والزمان، والحيز؛ كما سيتبين من الرسمه.

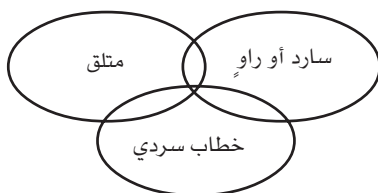
ونلاحظ أن نشاط هذه الأطراف الثلاثة متزامن بحيث يتم انتاجه دفعة واحدة، باستثناء نشاط القارئ الذي يجيء متأخرا ضرورة. فالكتابة تمثل التزامن والتداخل لقراءة هذه الكتابة: تمثل التعاقب؛ أو قل إن عملية الكتابة السردية، انطلاقا من هذا التصور، تمثل الاتصال، وقراءتها تمثل الانفصال.



وعلى أننا لا نأمن أن يعترض علينا معترض بإضافة عنصرَي الزمان والحيز إلى المشكّلات السردية التي تكون لحمة نسيج الخطاب؛ وذلك على أساس أن الحدث لا يضطرب إلا في حيز، ولا ينبغي لهذا الحيز أن يفلت من قبضة الزمان. غير أننا نريد أن نمنح هذين العنصرين وضعاً خاصاً في المشكّلات السردية؛ لأن الزمن أمسى الآن لعبة جميلة ودقيقة بحيث من العسير على النقد الروائي الحداثي أن يدمجها في الحدث ويستريح. وأما عن الحيز فحدث ولا حرج (وإلا لما اختصصناه بمقالة على حدة في هذا الكتاب)؛ وإنه لمن الظلم لهذا المشكّل السردى أن نُذيه، هو أيضاً، في الحدث ثم نعتقد، أثناء ذلك، أننا استطعنا تحليل النص الروائي، أو أننا أيضاً كتبناه حيث التعامل مع الحيز في أي كتابة روائية هو تقنية من تقنيات كتابة هذا الجنس الأدبي؛ مثل التعامل مع اللعب باللغة، وملاعببة الشخصية؛ حدو النعل بالنعل.

وأياً كان الشأن، فإننا نتمثل الوضع السردى، بالقياس إلى الأعمال

السردية الشفوية ينهض، حقاً، وأساساً، ليس على رفض المؤلف، ولكن على انعدام هذا المؤلف أصلاً؛ فتكون الرسمة التي نتمثلها لهذا الوضع، هي:



وأما موقف رولان بارت (R.Barthes 1915-1980) فإنه لا يخلو هو أيضاً، في منظورنا، من بعض التذبذب؛ على الرغم مما في كتابته من متعة القراءة، وذلك الطرح. ولما كانت هذه المقالة الشهيرة تدور من حول السردانية فإنه من الأليق أن نعرِّج عليها لنقرأ فقرة منها، وهي: «مدخل في التحليل البنيوي للسرديات» (Introduction à l'analyse structurale des récits)، حيث بعد أن يتساءل عمن ينشئ العمل السردى يجيب بأن هناك ثلاثة تصورات هي المتداولة بين الناس إلى العهد الراهن: «التصور الأول يرى أن العمل السردى يبثه شخص (كامل المعنى النفسى للفظ)؛ ولهذا الشخص اسم؛ وإنه للمؤلف الذى تتبادل بداخله الشخصية دون انقطاع؛ وفيه تتجسد البراعة الفنية التى تتجسد فى شخص كامل يتخذ القلم، من حين إلى آخر، لكتابة حكاية ما: عمل سردي (وبخاصة الرواية)؛ وهو الذى لا يكون حينئذٍ إلا تعبيراً عن ضمير المتكلم الذى هو، فى الحقيقة، خارج عنه.

والتصور الثانى: يجعل من السارد ضرباً من الضمير الكلى، الذى يبدو أنه غير مشحَّن؛ فهو الذى يبث الحكاية من وجهة نظر عليا (...). فالسارد داخلي بحكم أنه منبثٌّ فى ثنايا شخصياته (بما أنه يعرف كل ما يدور بخَلْدِها)، وخارجي (بما أنه لا يتمثل أبداً لا مع هذه الشخصية ولا مع الأخرى) فى الوقت ذاته.

والتصور الثالث: وهو الأحدث (هنري جيمس [Henry James, 1843-1916]، وسارتر [Jean Paul Sartre, 1905-1980]) يرى أن السارد يجب عليه أن يقفَ عمله السردى فى الحدود التى تستطيع الشخصيات ملاحظتها أو معرفتها؛ إذ كل شيء يجري على أساس أن كل شخصية هي الباثة للعمل السردى: الواحدة تلو الأخرى.

لكن هذه التصورات الثلاثة مزعجة؛ وذلك بحكم أنها ثلاثتها، فيما يبدو، ترى فى السارد والشخصيات، أشخاصا حقيقيين (أحياء) (ولا تُجهل القوة العاتية لهذه الأسطورة الأدبية) كما لو كان العمل السردى يتحدد، أصلا، لدى مستواه المرجعى (ويمحض الأمر، هنا أيضا، لتصورات «واقعية»). على حين أن السارد والشخصيات، على الأقل من وجهة نظرنا، لا تعدو كونها «كائنات من ورق»؛ وأن المؤلف المادى [L'auteur matériel] لعمل سردي ما، لا يمكن أن يلتبس بأي وجه، مع سارد هذا العمل السردى⁽³⁹⁾. تعمدا الإطالة فى هذا الشاهد من كلام بارط؛ لأننا نعتقد أنه قد يكون كلامه أوضح من كل من استشهدنا بأقوالهم من المنظرين الغربيين الآخرين إلى الآن؛ سواء فى عرضه للتصورات الثلاثة حول مديج العمل السردى بعامه، والرواية بخاصة؛ أم التعبير عن موقفه الرافض لهذه التصورات الثلاثة جملة.

فالأولى: إن بارط يعرض ثلاثة تصورات هى السائدة فى أي عمل سردي؛ ثم يعود إليها ليرفضها برمتها؛ لأنها تتفق، أو تكاد تتفق، على معاملة الشخصيات على أنها أشخاص حقيقيون، وأحياء يُرزقون. وكان هذا السبب وحده كافيا لرفض هذه التصورات من منظور بارط.

والثانية: وفيما يعود إلى هذا المزمع؛ فإنه لا أحد من عقلاء نقاد الرواية يعتقد أن الشخصيات أشخاص، وأن الأحداث بأزمعتها وأحيائها تاريخ؛ وأن الخطاب السردى يحمل حقيقة بكل ما يحمل اللفظ من مدلول. فمن من النقاد يُعد، مثلا، «السيدة بوفارى» (Madame Bovary) امرأة حقيقية، كائنا حيا عاقلا؟ ومن من العقلاء من نقاد الرواية يقول بكائية حميدة فى «زقاق المدق»؟ وإذن، فهذه تهمة باطلة؛ وبطلانها يجعل من كل ما يبنى عليه البُنيون مقولاتهم ونظرياتهم لا ينهض على حقيقة تاريخية، وعلى «نزاهة» نقدية.

والثالثة: إن رفض هذه التصورات الثلاثة، بعد عرضها، ليس بجديد فى الفكر البنىوى الذى هجيراهُ تطليقُ التاريخ، وقتل الإنسان الذى نشأ عن قتله قتل المؤلف الأدبى، والذهاب، فى شيء من العبثية واليأس، إلى حد أن جعل له ساردا هو الذى ينشئ العمل السردى وينظمه، ويشرف عليه، وينهض بنسجه. من أجل ذلك كان من السذاجة، فى تصور هؤلاء البُنيويين، لبس

المؤلف ذي اللحم والدم والعظام بالمؤلف الضمني الذي هو السارد الحقيقي للعمل السردى، والمنشئ له.

إن من يجرؤ على تطبيق التاريخ، والكفر بالقيم الروحية، ورفض كل ما هو إنساني، لهو على رفض مؤلف الرواية أو القصة أجراً! وقد أُلجوا إلى هذه المسألة اللطيفة من تفاريح التنوعات الغنية التي أدخلت على تقنيات الكتابة الروائية الكلاسيكية والجديدة جميعاً؛ ففعلوا من اتخاذ الروائي لضمير المتكلم تقنية للسرد تَعْلَةً لأن يُزيحوا، من خلالها، المؤلف الحقيقي، الحي؛ ثم يزعموا، من بعد ذلك، مزاعم لا تنهض على منطق، ولا تصدقها إلا العقول الضعيفة أو العقول العابثة. فلكل روائي الحق في أن ينوع من ضمائر السرد، ولكل الحق في أن «يلتفت»، كما يعبر البلاغيون العرب، متى يشاء، وحيث يشاء. وإذن، فلا ينبغي أن نتخذ من الحيل التقنية لأي مؤلف روائي نُكَاةً لنرفضه جملة وتفصيلاً، ونُنشئ بداخله، أو عن يمينه، أو عن شماله، غريماً يسطو على حقه، وخصيماً يستحوذ على مكانته؛ فليس أضل من هذا المسعى سبيلاً، ولا أخطر من هذا الرأي تفكيراً.

والرابعة: إننا نلفي بارط، لدى نهاية الفقرة الطويلة التي استشهدنا بها، والتي يقرر في نهايتها رفض المؤلف جملة وتفصيلاً، وبكل بساطة: يُحيل على تعليق له يقرر فيه أنه من «الوجهة التاريخية هناك عدد ضخم من الأعمال السردية ليس لها مؤلفون (أعمال سردية شفوية، حكايات شعبية، ملاحم...)»⁽⁴⁰⁾.

ولعل هذا يعزز ما كنا ذهبنا إليه من ضرورة التمييز بين وضع السرد في الشفويات عنه في الكتابيات (ولعل الذي جعلنا ننبّه إلى الأعمال السردية الشفوية أننا ظللنا ندرس الأدب الشعبي في الجامعة أكثر من عشرة أعوام...). فلكل حال، ولكل وضع، ولكل سبيل. وشتان بين الحكايات الشعبية، والسير، والملاحم، والأساطير التي تروج لها الرواة، وتتأقلمها السُرّاد، والمجهولات المؤلفين أصلاً (مشكل المؤلف، إذن، غير وارد ما دام وضع هذه الأعمال السردية كان يقتضي أن لا يُذكر لأسباب مختلفة ليس هنا مجال تفصيل القول فيها)، والأعمال الروائية التي يكتبها مؤلفون متعلمون، ومسجلون في سجلات الحالة المدنية ببلدية ما، في بلد ما من العالم.

وإذن، أفلا يكون من الحق أن نجيب هؤلاء الذين ينكرون على الروائي وجوده فنخاطبهم من جنس لغتهم، قائلين: إنه ليس ينبغي اللبسُ، بأي وجه، بين الأعمال السردية المجهولة المؤلف، والتي ليس لها سرّاً بحكم عدم انتمائها إلى أي مؤلف معروف متفق عليه بين المؤرخين؛ وبين الأعمال الروائية المؤلفة التي يجهد الكاتبون في كتابتها، وهندسة أحداثها، ورسم شخصياتها.

وإذن، فلا ينبغي قياس المؤلف التاريخي المادي (كما يطلق عليه رولان بارط) على المؤلف المجهول الذي قد يصادفنا في سرديات ألف ليلة وليلة، مثلاً.

والخامسة: وأما ما يشعر به بارط من ضعف في طرحه العبثي لتقرير أمر المؤلف الروائي، وأن الذين يعدونه من الأحياء، لا من الأشياء، هم قوم مخطئون؛ وعلى خطئهم فهم أقوياء في موقفهم ذلك الذي يستند إلى المنطق؛ فإنه يجسده قوله: «ولا تُجهل القوة العاتية لهذه الأسطورة الأدبية» (ويريد بـ «الأسطورة الأدبية» إلى مذهب الذين يقولون بمؤلفية الرواية). وإننا لنندش حقاً من هذه الجرأة على الحق، إلى درجة انعدام الحياء؛ وإلا فكيف يغتدي ما هو أسطوري حقاً، وعبثي حقاً (وهو رفض المؤلف الروائي جهاراً والشمس مشرقة، والنهار وضاح!) هو المنطق، وهو العقل، وهو الرزانة، وهو الحقيقة، وهو التاريخ؛ بينما يغتدي ما هو تاريخ، وحقيقة، ومنطق، وواقع؛ مجرد خرافة من خرافات أم عمرو، وأسطورة من أساطير الآخرين؟!

إننا لا ندافع إلا عما هو منطق وحق؛ فالمؤلف ثابت في نفسه، ومن كان ثابتاً في نفسه لا يجوز نفيه، وإنشاء كائن منعدم مكانه من العدم نفسه؛ فالعدم لا ينشئ وجوداً أبداً.

والحق أن بارط كان في ذهنه، فيما يبدو، نعتذر للرجل لعل الله أن يعذره، عملية التبليغ السردى الشفوى؛ من أجل ذلك نلفيه يربط الأطراف الفاعلة في السرد فيقرر تارة أخرى:

«...» ولا يجوز أيضاً أن يوجدَ عمل سردي دون سارد، ولا مستمع (أو قارئ)⁽⁴¹⁾؛ كما يقرر في موطن آخر من هذه المقالة نفسها بأنه: «حيث يوجد باث للعمل السردى، يوجد متلق له»⁽⁴²⁾. لكن مثل هذا يبعده إصراره

على ربط العمل السردى، وذلك لدى رفضه للتصورات الثلاثة جملة (وذلك على الرغم من أننا نوافق على بعض الرفض في أجزاء من هذه التصورات)؛ بنشاط القارئ الذي هو، بالقياس إلى العمل السردى المؤلف، نشاط آخر، وعالم آخر.

وليس ضرورة جعلُ القارئ مكوناً، في كل الأطوار، من مكونات العمل السردى المؤلف؛ إذ قد يظل هذا العمل قابعا بين دفتي الكتاب زمناً طويلاً فلا يُقرأ؛ فارتباط القارئ بالمؤلف الروائى لا يكون متصلاً، ولكنه يكون منفصلاً.

ولننَّبهَ ذَكَرَ المؤلف، هنا، على طريقة البُنى، ولنُتَّبِعَ على المؤلف (بفتح اللام المشددة) (وذلك على الرغم من أن المفعول يقتضى الفاعل، والسمة الحاضرة تقتضى السمة الغائبة، هنا، حتماً)؛ ولكننا، حتى في هذه الحال، فإن العمل السردى الذى ينشئه الكاتب، أو يكتبه المؤلف، يظل قائماً بمعزل عن قراءته؛ وذلك على الرغم من أننا نربط الكتابة بالقراءة ربطاً حميماً؛ لكن بالقياس إلى المؤلف نفسه الذى يقرأ مخيلته فيستخرج منها ما هو فيها بالكتابة. فكتابته، من هذه الوجهة، قراءة. غير أن بارط، وأصحاب بارط، لا يريدون إلا إلى القارئ المنفصل عن الكاتب، فيعتنون أنفسهم في أن يجعلوه شديد الاتصال به إلى درجة الحلول؛ أي إلى درجة جعله طرفاً في عملية البث السردى.

وإذن، فنعم للمستمع، أو المتلقي، الذى يكمل نشاط الراوى أو السارد فى الأعمال السردية الشفوية؛ ولكن لا للقارئ الذى ليس ضرورة أن يتصل نشاطه المنفصل، بحكم طبيعته، بنشاط المؤلف الروائى.

حدود التداخل بين الوصف والسرد في الرواية

أولاً : مفهوم الوصف لدى العرب :

على الرغم من تداول الناس لمفهوم الوصف وتعاملهم معه، وممارستهم إياه إبداعياً؛ فإن الذين فكروا فيه، معرفياً، وتوقفوا لديه، اصطلاحياً، هم قليلٌ.

وكانت النية من كتابة هذه المقالة تمثل في بلورة العلاقة بين الوصف والسرد، والبحث في الحدود التي تفصلهما: أحدهما عن الآخر، ثم البحث في الوشائج التي تربط فيما بينهما.

إن الوصف، من الوجهة المعجمية، هو «وصفُك الشيء بحليته ونعته»^(١) بينما يعني الوصف من الوجهة الاشتقاقية، التجسيد والإبراز والإظهار حيث كان يقال: «قد وصفَ الثوبُ الجسمَ: إذا نمَّ عليه ولم يستره».^(٢)

ويبدو أنه فات البلاغيين العرب، ومنهم الشيخ عبد القاهر الجرجاني، أن يميزوا بين الوصف من حيث هو مكمل لمتبوعه، ومن حيث ما يرد، عبر الكلام، في جملة من أجل النهوض بوظيفة دلالية معينة؛ ومن حيث هو مظهر أسلوبى يتسلط على

حالة ما، أو موضوع ما، للنهوض بوظيفة الوصف ضمن جمالية الخطاب، وأسلوبية اللغة.

وعلى الرغم من أن الوصف قديم، وأن الشعراء قد مارسوه منذ عهود الجاهلية الأولى؛ فإن النقاد العرب انطلقا من القرن الثالث للهجرة لم يلحّوا له، ولم يلتفتوا إليه، ولم يحفلوا به؛ ولكنهم ظلوا يتعاملون مع ظاهرة الوصف الأدبي على شيء من هامشها؛ فكانوا يحومون ولا يقعون، ويضطربون ولا يستقرون؛ فكانوا يصطنعون مثل عبارة «ووصف»؛ كما ورد ذلك في كلام أبي عثمان الجاحظ حين كتب: «ووصف بعض البلغاء اللسان...»⁽³⁾؛ وذلك على الرغم من أنه حين تحدث عن وصف عنترة بن شداد للذباب، استعمل مصطلح «الوصف» (تحت عبارة «الصفة») في المعنى الذي يستعمله فيه النقاد المحدثون⁽⁴⁾.

وكان النقاد يصطنعون، أثناء ذلك، على أنه إبراز خصائص شيء من الأشياء، أو عضو من الأعضاء، أو حي من الأحياء، كطلب معاوية بن أبي سفيان من صعصعة بن صوحان أن يصف له عمر بن الخطاب رحمه الله قائلا: «صف لي عمر بن الخطاب، فقال: كان عالما برعيته، عادلا في قضيته؛ عاريا من الكبر، قبولا للعدر؛ سهل الحجاب، مصون الباب»⁽⁵⁾. ونجد مثل هذا يتكرر بالقياس إلى شخصيات إسلامية أخرى شريفة، مثل سؤال معاوية ضرارا الصّدائى أن يصف له علي بن أبي طالب كرم الله وجهه⁽⁶⁾.

وأيا كان الشأن، فإن بعض الذي أومأنا إليه من هذه النصوص، أو أحلنا عليه، يبين أن العرب نبهوا لظاهرة الوصف منذ العهود الأولى لحياة الأدب العربي. بيد أنهم ظلوا يتعاملون معها بشيء من الاضطراب وشحوب الرؤية، فإذا الجاحظ، مثلا، وهو أكتب كتاب اللغة العربية في رأينا، كثيرا ما كان يصف (رسالة الترييع والتدوير، مثلا)؛ ولكنه فاته أن يتحدث في بعض تأملاته النظرية، وفيما نعلم، عن جمالية الوصف، وعن ماهيته ووظيفته التبليغية.

ولعل أبا الفرج قدامة بن جعفر المتوفى عام 337 للهجرة، أن يكون أول من تحدث من النقاد العرب عن الوصف إذ ألفناه يتوقف كثيرا لدى هذا المحسن، ثم يضرب لذلك شروطا كأن يكون الوصف «سمحا، سهل مخارج

الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة»⁽⁷⁾. ولكن قدامة لم يجاوز بالوصف حدود التصور النحوي، إذ إنما يتحدث، هنا، عن الصفة التي تتبع الموصوف، وذلك بناءً على بيت من الشعر استشهد به... لقد كان، إذن، حديث قدامة، في هذا المستوى من النظر، منصرفاً إلى نعت اللفظ وحده، لا إلى وظيفة الوصف الذي هو إجراء أسلوبى يسعى إلى تأنيق النسج اللغوي، وتبيان صفات الموصوف، حيا كان أو شيا، عبر نص أدبي! كيما يغتدي بديعاً يشبه اللوحة الزيتية الجميلة: تهض اللغة فيه بوظيفة جمالية يتلاشى معها كل شيء خارج حدود هذه اللغة الوصفية. لكن قدامة لم يلبث، من بعد ذلك، أن توقف لدى مفهوم الوصف؛ فعرفه، وحدد له حقله، وتدرج بذلك إلى المستوى النظري بهذه المسألة. وكأنه ببعض ذلك ارتقى بالوصف من مستوى المفهوم النحوي الضيق الذي يخامر سطح اللفظة الواحدة فيربطها بموصوفها وحده، إلى مستوى المصطلح النقدي؛ إذ قرر أن «الوصف إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات. ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني: كان أحسنهم وصفاً من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركبٌ منها؛ ثم بأظهرها فيه وأولها حتى يحكيه بشعره، ويمثله للحس بنعته»⁽⁸⁾.

وقد يمكن أن نلاحظ في قراءة هذا النص النقدي:

1 - أن هذا التأسيس قد يكون الأول في تاريخ النقد العربي، وأحد أقدم التعريفات للوصف.

2 - أنه ينهض على التعامل المنطقي مع هذا المفهوم الذي يعرفه بأنه «هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات». فالوصف، إذن، غايته أن يعكس الصورة الخارجية لحال من الأحوال، أو لهيئة من الهيئات؛ فيحولها من صورتها المادية القابعة في العالم الخارجي، إلى صور أدبية قوامها نسج اللغة، وجمالها تشكيل الأسلوب.

فأيُّ بركة من البرك الجميلة، هي هيئة أو صورة مادية قائمة في حيز جغرافي معين، محدود بالجهات الأربع. ولا يمكن، من الوجهة الإعلامية الخالصة، معرفتها إلا بالذهاب إليها، والاطلاع عليها على سبيل العيان. ولما كان ذلك مستحيلاً على كل الناس، ثم لما كان جمالها جمالاً عبقرياً لا

يُحسُّه إلا مرهفو الإحساس من الشعراء؛ فإنهم هم الذين يتولون نقل صورة البركة من ماديتها المتجسدة في سيلان الماء ومادته الشفافة، ومن شكلها المقعر الذي يمكنه من تجميع الماء، والذي قد يتخذ له أشكالاً هندسية قد تكون مستطيلة، أو مربعة، أو مثلثة، أو أي شكل هندسي آخر، إلى صورة أدبية: الجمال قوامها، والخيال ماؤها، واللغة مادتها، وأناقة الأسلوب مظهرها؛ فتستحيل جمالية المكان إلى جمالية النص، وجمالية النص إلى جمالية اللغة التي تتألق تحت ألف ضياء.

3 - أن الوصف كان مقصوراً على الشعر وحده، إلى عهد قدامة الذي كان يعيش في العقود الأربعة الأولى من القرن الرابع للهجرة. فهو، إذن، معذور حيث النثر الأدبي كان لا يبرح محدود الاستعمال؛ وذلك على الرغم من أن أبا عثمان الجاحظ كان حاول أن يوسع دائرته، من أجل اكتساح حقول أخرى كانت إلى ذلك العهد موقوفة على الشعر وحده (رسالة الترييع والتدوير، مثلاً) (وإنما النثر ستبور مجالاته وتتسع حقوله لدى نهاية القرن الرابع للهجرة حين اغتدى هذا النثر يتناول كل شيء ولا يتهيب. وقد فتح جنس المقامات - وهو جنس أدبي عربي قح - باباً شارعاً للنثر البديع لم يوصد من بعد ذلك إلى يومنا هذا...).

4 - أن الوصف إنما يقع، عادة، على «الأشياء المركبة من ضروب المعاني»؛ فالربيع زهور ونسمة، وعطرٌ وخُضرة، ورونقٌ وخُضرة، وماءٌ وطيْر، وغناء وإشراق، وتطلع وتجدد، وتشمُّ وتشمُّ. فكان الوصف، من أجل كل ذلك، محتوماً عليه أن ينقل صورة الربيع المركبة، المتعددة الأشكال والأحوال، والمختلفة المعاني والهيئات: نقلاً أميناً وبديعاً في الوقت ذاته لصورة العالم الخارجي لفصل الربيع، وطيهِ في لغة قشبية، ومنمقة مؤنقة، وفي أسلوب رشيق، وفي تصوير رقيق، وفي نسج أنيق؛ ليقترّب القريب من البعيد، وليشبه الداخل الخارج، وليلتحق، عبرالذهن المتلقي، ما هو غير مرئي، بالمرئي؛ أو ما هو مرئي، بالذهني.

فكأن الوصف مُماتلٌ (Icône) مزوّدٌ بطاقات هائلة من الجمال الأدبي الذي تكون غايته رسم صورة الغائب في صورة حاضرة.

وأما الناقد الآخر الذي اختص مفهوم الوصف بالحديث المفصل، والتقرير الممفهم، في تاريخ الأدب العربي؛ فهو أبو علي الحسن بن رشيق المسلي

ميلادا، والقيرواني دارا، والمتوفى عام 456 للهجرة، إذ نلفيه يعقد حديثاً⁽⁹⁾ يتناول فيه الوصف من حيث هو إجراء، ومن حيث هو مظهر للكتابة، ومن حيث هو حليّة للأسلوب؛ أو قل إن شئت: من حيث هو نوع أدبي (ولا ينبغي أن يلتبس النوع [Type]، بالجنس [Genre]) ينصب على موضوعات بأعيانها، ويتسلط على عواطف خفية فيعري رسيسَ لواعجها؛ فيصفها بلغة غالباً ما تكون رشيقة أنيقة... وكان أحسن الوصف لدى الشيخ هو «ما نُعتَ به الشيء حتى يكاد يمثله عياناً للسامع»⁽¹⁰⁾.

ومما أضافه ابن رشيّق إلى هذه المسألة، بالقياس إلى ما كان جاء به قدامة بن جعفر؛ أن ابن رشيّق أوماً إلى طائفة من أهم النُّعَات في الشعر العربي القديم من امرئ القيس إلى أبي نواس... كما حاول التوقف لدى كل شاعر وما اشتهر بوصفه، من وصف الخيل، إلى وصف الإبل، إلى وصف الحُمُر والثيران الوحشية، إلى القسيِّ، إلى الخمر ومجالس اللهو والشراب... وقد أهاب بشعراء عصره أن يُقلعوا عما كان أجدادهم يحملون عليه أنفسهم من وصف الديار والقفار، والحُمُر والظُلّمان، والبقر والوعول؛ ويعمدوا إلى وصف الكؤوس والأباريق، وباقات الزهور، والحدود والقُدود، والشعور والثغور، والأرداف والخصور، والرياض والقصور⁽¹¹⁾.

ثانياً: مفهوم الوصف لدى الغربيين:

لقد يعني فعل «وصف» (Décrire)، في بعض المعاجم الفرنسية: استحضار شخص ما، أو شيء ما؛ كتابياً أو شفويا. والوصف يضاد التعريف: فهذه يكون للمفاهيم والأفكار، وذلك يكون للأحياء والأشياء المحسوسة⁽¹²⁾.

ونحن لا نريد أن نتوقف لدى الوصف في الأدب من حيث هو، لأنه عام ومشارك بين جميع الآداب؛ وإنما نريد أن نتوقف لدى هذا المفهوم الذي يطلق في اللسانيات «على المَثول البَيّوي للجُمْل، للمرفيمات (Morphèmes) التي تشكل هذه الجمل، والفونيمات (Phonèmes) التي تشكل المرفيمات، وقواعد التآلف لهذه المرفيمات»⁽¹³⁾ (الألفاظ).

وقد أمعن المنظرون لحقل اللغة والأسلوب في اصطناع هذا المفهوم إلى حد أنهم أسسوا عليه مفهوماً متفرعاً منه، وهو «الوصفية» (Descriptivisme) التي أُمست مصطلحاً وقفوا على أصحاب النظرية التوزيعية (Théorie

(distributionnelle)؛ وذلك حين كانوا يريدون إلى النظر فى مدونة (Corpus) من أجل مجرد وصفها⁽¹⁴⁾.

«ولا تكون الوظيفة الوصفية ممكنة إلا إذا تطابق النوع الاسمي الذي يتعلق به الوصف مع مفهوم اكتملت دلالاته لحظة تكون الجملة»⁽¹⁵⁾.

وكان الوصف ينصب على اللسانيات الوصفية (La linguistique descriptive) ، لتكون متناقضة أو متعارضة مع اللسانيات المعيارية (La linguistique normative)، وكانت اللسانيات الوصفية هي التي كانت تزعم أنها تنتمي إلى حقل العلم. «إن اللسانيات الوصفية بما هي تعيين لمقاربة علمية بدأت تفقد، شيئاً فشيئاً، سبب وجودها؛ وخرجت، شيئاً فشيئاً، من حقل الاستعمال»⁽¹⁶⁾.

ونلاحظ أن الوصف لدى الغربيين، وكما هو لدى العرب أيضاً، لا يكون قائم الذات، منعزلاً مستقلاً، متمكناً بنفسه، متبوّناً مكانته فى الكلام وحده. لا يستطيع أن يتمتع بهذا الوضع الامتيازي فى الأسلوب والأسلّة جميعاً ؛ ولكنه «قائم بفضل علاقته مع شيء آخر»⁽¹⁷⁾.

ولقد نعلم أن الوصف فى البلاغة التقليدية كان يوضع فى مستوى واحد مع بقية الصور الأسلوبية عبر ديباجة الكلام. لقد كان الوصف فى الماضى يمتد مع الكلام، ويسعى إلى تفصيله؛ فيبدو كأنه توقّف للاستجمام، وتجديد للنفس فى العمل السردى، خصوصاً.

وكذلك لم تكن وظيفة الوصف حسب هذا المفهوم إلا جمالية. وقد كان عماليق المذهب الكلاسيكي، ومنهم الأديب الفرنسى بوالو (Nicolas Boileau، 1636-1711)، يدعّون أشياعهم إلى سلوك سبيل الإيجاز الشديد لدى السرد، وسبيل التفصيل والجزالة لدى الوصف⁽¹⁸⁾. وقد قرر بوالو بعض هذا فى معرض حديثه عن كتابة الملحمة، وهى جنس أدبي سردي. ولكن المثال الأشهر لبعض هذا المفهوم، المحدود لديهم فى الإطار التقليدي، ما نجده فى وصف تُرّس آشيل (Achille) البطل المركزى للإلياذة ([L'iliade])، فى النشيد الثامن عشر. فلعل بوالو كان يومئ، بمقولته الشهيرة:

«كونوا شديدي الإيجاز إذا سردتم، وشديدي الإطناب إذا وصفتم»⁽¹⁹⁾ إلى هذا اللون من النسخ الوصفي.

ثالثاً: حدود العلاقة بين الوصف والسرد:

الوصف يناقض السرد، والسرد يتعارض، حتماً، مع الوصف. الوصف يبطئ حركة المسار السردى على الرغم من لزوم الوصف للسرد، أكثر من لزوم السرد للوصف.

وإن كل عمل سردي يحتوي صوراً من الحركات والأحداث. وهذه الصور هي التي تشكل السرد بمفهومه الدقيق. كما أن كل عمل سردي يشتمل على صور من الأشياء والشخصيات، وهي التي تمثل، في العهد الراهن، ما يُطلَق عليه الوصف؛ وذلك على الرغم من أن هذه الصور شديدة الامتزاج، عميقَتُها، دقيقَتُها، متنوعَتُها؛ ممتدة على مدى العمل السردى⁽²⁰⁾.

ذلك، وإن التعارض الحادث بين السرد والوصف؛ ليمثل في مألوف التقاليد المدرسية (La tradition scolaire) لنظرية السرد، سمة بارزة من سمات ضميرنا الأدبي، كما يقرر ذلك جينات (Gérard Genette) كل ذلك، والأمر ينصرف إلى شيء من التمييز بين السرد والوصف؛ وهو تمييز، في حقيقته، لا يعدو كونه مُحدثاً على نحو ما؛ مما يوجب يوماً ما دراسة ميلاده، وتطوره نظرياً وتطبيقياً، في مجال الأدب⁽²²⁾. ولقد اغتدى اليوم ممكناً جداً أن نتمثل نصوصاً وصَفَانِيَّةً بأدق المفهوم للوصف؛ لعل غايَتُها أن ترسم الأشياء في وجودها الحيزي، بعيداً عن كل حادثة، وحتى عن كل دلالة زمنية. بل إنه لمن الأسر علينا تمثُّل وصَف خال من كل عنصر سردي⁽²³⁾.

ولعل ذلك هو الأمر الذي كنا شوَّرنَا إليه في مطلع هذه المقالة حين كنا زعمنا أن من الوصف لَمَّا يكون خالصاً لذاته، وإن منه لَمَّا يكون زينةً للكلام عبر هذه الخصوصية لفعل اللغة. وقد كنا ضربنا لذلك مثلاً ببعض الأعمال الكبيرة في الأدب العربي مثل «رسالة الترييع والتدوير» لأبي عثمان الجاحظ. ويضرب جيران جينات مثلاً لصورتين مختلفتين من الخطاب السردى: إحداهما تجسد الوصف الخالص، وإحداهما الأخرى تمثل السرد معزَّماً في بعض الوصف الذي ليس منه مناصٌّ فيقرر أن هناك بَوْنًا بادياً بين النص الوصفى، والنص السردى؛ ذلك بأننا حين نقرأ: «الدار بيضاء، وسقفُها سبورى اللون، ونوافذُها زرقاء»⁽²⁴⁾ لا نلمح أي أمانة للسرد؛ بل إننا نصادف الوصف وحده؛ على حين أننا حين نقرأ: «اقترب الرجل من المائدة،

وتناول سكيناً...»⁽²⁵⁾ فإننا نجدنا أمام نص مُصَمَّم بالسرد لوجود فعلين اثنين من أفعال الحركة، وثلاثة أسماء دالة على نحو ما، على الوصف. ولكن ذلك لا يعني أن هذه الأفعال يجب تجريدُها من وظيفة الوصف؛ ففعل مثل «اقترَب - الرجل» يدل على السرد بمقدار ما يدل على الوصف. فقد حكينا بأن الرجل اقترَب؛ ولكننا، في الوقت ذاته، وصفنا حال حركته التي استمازت بالركُض المائل في الاقتراب الدال على حركية الحدث وفعاليته. ولقد يتولد عن ذلك أن الوصف قد يكون أكثر ضرورة للنص السردى، من السرد؛ إذ ما أيسر أن نصف دون أن نسرد؛ ولكن ما أَعسر أن نحكي دون أن نصف. ولعل علة ذلك أن تكون عائدة إلى أن الأشياء يمكن أن توجد من دون حركة؛ على حين أن الحركة قد لا توجد من دون أشياء (وعلى أننا لا نريد أن ننزلق، في هذا المجاز من التأسيس، إلى الخوض في مفهوم الحركة من وجهتها الفلسفية الخالصة، وخصوصاً من منظور أرسطوطاليس [Aristote, 384-322 av. J.C] الذي يربط المحركَ بالتحرك، وهو الذي لا يستطيع أن يتحرك، في حقيقته، إلا بفعل محرك؛ إذ «المتحرك، إنما هو متحركٌ عن المحرك»⁽²⁶⁾؛ فلسنا إلى ذلك نريد، ولا إليه نقصد...). ولعل هذا الشأن أن يحدّد لنا، على نحو ما، طبيعة العلاقة التي توحد بين الوظيفتين في معظم أطوار النصوص وأحوالها.

لقد يمكن تقبُّل الوصف بمعزل عن السرد، ولكنه لا يمكن أن يوجد من دون وصف. غير أن هذا الارتباط العضوي لا يحظرُ عليه أن يكون ذا بال في المقام الأول من النص. إن كل الأجناس السردية (Des genres narratifs) كالملحمة، والحكاية، والقصة، والرواية... لا يمكن لأي منها الاستغناء عن الوصف. بل إنك لتجد هذا الوصف يتبوأ فيها المنزلة الكريمة. بيد أن وجوده لا يكون، بأي وجه، مجرد ظهير للعمل السردى؛ أي مجرد ظهير للسرد القصصى؛ ولكن على نقیض ذلك، لا توجد أجناس وصفيّة (Des genres descriptifs) خارج حقل التعليمية (La didactique). أي أنه لا يوجد عمل إبداعى تتصرف فيه الحكاية مع الوصف على أساس أنه مجرد ظهير لها⁽²⁷⁾.

وكذلك نلُفي الوصف أكثر لزوماً للسرد من لزوم السرد للوصف. وتلك طائفة من الأفكار التي أثارها جيران جينات؛ بينما نجد طودوروف

كأنه يشير الأفكار نفسها، أو بعضها على الأقل⁽²⁸⁾. فأَي الرجلين أُسْبِق من الآخر؟ وأيهما تناص مع سواء فيما كتب، دون الإحالة عليه، ولا الإيماء إليه؟ إنه من اليُسْر النهوض ببحث يكشف عن أيهما كان الأول في النشر. غير أن ذلك، على يسره، لا يعيننا كثيرا، هنا والآن على الأقل؛ بمقدار ما يعيننا تلاقي الأفكار لدى هؤلاء (ذكرو وطودوروف من وجهة، وجيرار جينات من وجهة أخرى).

ولكننا نلاحظ أن طودوروف وذكرو يفصلان في مسألة العلاقة بين الوصف والسرد تفصيلا منهجيا مرموقا؛ ويجتهدان في حصر هذه العلاقة في المدى الزمني وحده؛ «إذا لم تكن هناك أي وحدة لزمان الحكاية تتلاءم مع زمن الكتابة؛ فإننا نتحدث عن الاستطراد أو التعليق (وجينات يصطنع مصطلح «التعليق» [Commentaire]) بالقياس إلى مسار الزمن. ويمكن للاستطراد أن يتخذ طابع الوصف (لمكان، لشخص،... إلخ)، أو طابع التأمل الفلسفي»⁽²⁹⁾.

ويحاول طودوروف وديكرو التدقيق في تقرير هذه المسألة، فيزيّان أن الإيقاع الحداثي وما فيه من كثافة أو خفة هو الذي يجب أن يكون له الحكمُ أولا وأخرا؛ إذ يقال على مستوى الزمنية: إن بعض الصفحات تغتدي كثيفة إذا احتملت؛ ليس كثيرا من الأعوام، ولكن كثيرا من الأحداث. «إن هذه الكثافة المطلقة للأحداث يمكن أن تتنوع عبر مسار الرواية؛ تبعا لوجود رَسْمَة صارمة أو انعدامها. وكان عَرَض الأحداث في الرواية الكلاسيكية، مثلا، يجري على نحو من الإيقاع بطيء (أحداث قليلة)، ولا يبدأ هذا الإيقاع في التسارع إلا لدى حل العقدة الروائية»⁽³⁰⁾.

إن الوصف يتطلع إلى الأحياء والأشياء فيصفها في تزامنها وتعاقبها معا؛ وهو حين ينصرف إلى الأحداث على أساس أنها مَشَاهِدٌ، سيعلق مسار الزمن، وسيُفَضِّي تعليقه، حينئذ، إلى تمطيط الحكاية وتمييعها عبر الحيز⁽³¹⁾. «إن هذين الصنفين من الخطاب يستطيعان، إذن، أن يبدؤا على أنهما معبران عن موقفين نقيضين إزاء عالم الوجود؛ إذ نجد أحدهما أكثر حيوية (السرد)، وأحدهما الآخر أكثر تأملية (الوصف)»⁽³²⁾.

لكن هل يجب عدُّ هذين الضربين من الخطاب الروائي نقيضين؛ لا ينهض أحدهما إلا لِمناوأة الآخر والحد من سلطانه، والسطو على مجاله؛

كما ذهب إلى ذلك جيرار جينات؟ وإذن، أفلا ينبغي أن نُعدّهما صنوين متضافرين، ونظيرين متظاهرين؟ ولم، إذن، يجب عدّهما متناقضين متعارضين متضاربين ما داما ثمرة من ثمرات اللغة السردية، وفيضاً من عطائهما؟ أم أن مجرد الوصف حين يتدخل عرضاً لمحاولة الحد من غلواء سرعة الزمن السردى في مساره، يجعلنا نعه خصماً لدوداً للسرد الذي هو دَقُّ دافق، وفيض فائض؟ إنا لا نحسب أن استعمال التناقض، هنا، بين هاتين التقنيتين مما يُجدي نفعاً، ومما يُتقبَّل أيضاً بهذا اليسر.

إن الموقف الواحد قد يتعرض لتضافر السرد والوصف معاً، دون أن يُفْضِيَ ذلك، في رأينا، إلى إنشطار هذا الموقف إلى موقفين متناقضين، كما زعم ذلك طودوروف. فغاية الوصف تتمثل في تسليط الضياء على موقف ما، أو حدث ما؛ بينما تتجسد غاية السرد في تسليط بعض هذا الضياء على موقف ما، أو حدث ما. وربما أمكن الخروج برأى مناقض لما زعم طودوروف؛ ويمثّل في تشبيه حاليّ السرد والوصف بحال مرتحل في سيارة فارهة؛ فهو ينهب السبيل نهباً؛ وهو، مع ذلك، لا يفوته التمتع، ولو على نحو ما، بالمشاهد الطبيعية التي يُفترض أن تكون على سِماطيّ الطريق؛ وإلا فلا يعقل أن لا يتشرب المسافر - السائق - جمال تلك المشاهد الفاتنة، إلا إذا وقّف سيارته، وأخر رحلته نحو الغاية التي كان يود بلوغها.

رابعاً: التداخل بين الوصف والسرد في الرواية:

هل يمكن للكاتب الروائي أن يسرد فلا يصف، أو يصف فلا يسرد؟ وإذن، فهل يمكن للسارد أن يسرد حدثاً روائياً ما، في موقف ما، فلا يصف، وفي كل الأطوار؟ إن الوصف ملازم لكل الكتابات الأدبية (الشعر - القصة - المقالة - المقامة - الرواية... إلخ)؛ وهو في تمثّلنا أضربٌ تختلف وظائفه باختلاف الخصائص الفنية والتقنية لكل جنس أدبي، على حدة: ١ - قد يكون الوصف موظفاً لذاته، وهذا شأن عام في الآداب الإنسانية، وخصوصاً في الشعر مثل ما لُفّي في وصف بركة المتوكل لأبي عبادة البحرى، ووصف البحيرة للامارتين (Alphonse DE Lamartine, 1790- 1869) وهلم جرا. ويقوم مثل هذا الوصف، غالباً، على منح أبعاد جمالية وشكلية للشيء الموصوف؛ وذلك من أجل أن يتخذ شكلاً أروع، وصورة أبداع، في

ذهن المتلقي. فالغاية من كل وصف تكون إما تجميلية تحسينية، مثل ما ذكرنا، وإما تبشيرية تبشيرية مثل ما يصادفنا ذلك كثيرا في الشعر العربي القديم (في القصائد الهجائية خصوصا)؛ وكما يصادفنا، أيضا، في النثر العربي القديم؛ مثل ما تُلّفي في مقامات بديع الزمان الهمداني، وفي طائفة من مقامات الحريري كالمقامة الدينارية... وفي جملة صالحة من رسائل البلغاء في العهود الأدبية الزاهرة...

2. قد يوظّف الوصف لغير ذاته فيأتي عَرَضاً في خضم سرّد حدث من الأحداث؛ وبمقدار ما يكون ضروريا لتسليط الضياء على بعض الأحوال، أو المواقف، أو المشاهد، أو العواطف، أو الأبعاد، أو الأطوال، أو الأعماق، أو السطوح، أو الأقضية (الجمع الصحيح لـ «فضاء»)، أو الروائح، أو السوائل، أو الجوامد، أو الملامح، أو الأصوات، أو الأنات، أو الآهات، أو الحركات، أو اللذات، أو الآلام، أو الآمال، أو السهول، أو الحزون، أو الشّعاب، أو العقاب، أو المنحدرات، أو المسافات، وعلى كل ما هو بارد، وعلى كل ما هو حار... بمقدار ما يكون معرّقا لمسار الحدث الذي يتطلب المضي نحو الأمام.

لكنّ تقدّم السرد دونما وصف قد يكون فجّا فظيرا، ومبتسرا حسيرا؛ وقد لا يعدم اتساما بالعجلة والاعتفاس، حتى كأنه جنين مجهّض، وتدبير مُقَحّم. وإذن، فلا السرّد بقادر على الاستغناء عن الوصف، ولا الوصف بقادر على أن يحل محل السرد فيقوم مقامه، ويؤدي وظيفته. لكن الوصف قد لا يكون ضروريا، في كل الأطوار، للنص السردى. وإذن، فليس الوصف مشكّلا من المشكّلات المركزية في أي نص سردي.

وبمقدار ما يكون الوصف نافعا في السرد، مطورا للحدث، مُلقيا عليه شيئا من الضياء؛ ممكنا للنص الروائي من الارتشاش بمساحات من الجمال الفني؛ بمقدار ما يكون مؤذيا للسرد إذا جاوز الحد، وعدا الطور (وذلك على الرغم من الصعوبة التي تساور المنظر حين يريد تقدير هيئة هذا الحد المطلوب من الوصف في السرد...): إذ يوشك أن يُغرق النص السردى فيعومه في لغة لا أول لها ولا آخر؛ فيحيد السرد عن غايته التي هي، أصلا، أداء وظيفة الحكّي ضمن المكونات السردية العامة المتشابكة.

لكن، هل يجوز إنجاز نص سردي ما، دون وصف ما؟ وهل يمكن لمثل

هذا النص أن يشبع فضولنا الأدبي، ويُروى ظمناً الفني؟ إنا لا نحسب ذلك. ذلك أننا إذا كنا نخشى من غُلواء الوصف وطفغائه على النص السردى، بحيث يستحيل إلى لَوّحات جميلة من الوصف القائم على اصطناع لغة غالباً، وبحكم الطبيعة والوظيفة معاً، ما تكون جميلة أنيقة (إن كان الكاتب الروائى يملك لغة جميلة أنيقة؛ وإنا لا نرى، على كل حال، كيف يَكُونُهُ إذا لم يملكها على المواصفات التي وصفنا)؛ فإننا نخشى أن يستحيل النص السردى، من منْحى آخر، إلى قطع لغوية تشبه القطع الميكانيكية في جفافها وأدائها؛ فإذا هي لا تحتمل من الأدبية، ولا من الجمالية، ولا من الفنية، إلا تلك الشخصيات الورقية الشاحبة الملامح، والذابلة القسّمات؛ وهي تتحرك فيها كالجثث المحركة؛ أو تلك الأحداث الواهية التي تضطرب عبرها، أو معها؛ ثم لا شيء من وراء ذلك.

وإذن، فليست الكتابة الروائية مجرد تقديم رسوم تمثل مناظر، ولا مجرد عرض لأحداث وشخصيات، ولا مجرد وصف لأمكنة أو أزمنة؛ ولكنها أهم من ذلك، في ذلك. فاللغة هي سيدة المكونات السردية على سبيل الإطلاق؛ من منظور تصورنا على الأقل. وإذا سلمنا بسيادة هذه اللغة؛ فإنه علينا التسليم بطفور لقطات من السرد موصوفة، في لغة مرصوفة.

لقد تعالت أصوات ناشزة، ونداءات صاحبة، تطالب بعدم العناية باللغة، أي بتحقيق شأنها في الكتابة الأدبية بعامة، والكتابة الروائية بخاصة؛ وذلك بادعاء أنها تُثقل كاهل المتن الأدبي فينوء ولا يخف، ويُروّد ولا يركض. ويود هؤلاء الأعياء أن تكون هذه اللغة مجرد أداة، مثلها مثل الأدوات الأخرى من المكونات السردية الأخرى: من دون امتياز، ودون أن تكون، إذن، سيدة الموقف في هذا الإنجاز السردى المعقد الذي يقوم بإنجازه على العمل بهذه اللغة واللعب بها أساساً، وعلى تشكيلها فيه حتماً. إنهم نادوا بأن لا تسود اللغة، أي لا تسود أناقتها، ولا تشكيلاتها الشعرية التي تنهض لَوّحات لَوّحات فنية لا شيء فيها غير جمال اللغة، وعطائها الثر.

والحق أن هؤلاء لو كانوا ممن يُتقنون اللغة إتقاناً عالياً، لكانوا أحبوها؛ بل لو كانوا يُحبونها لكانوا أتقنوها؛ وإذن، لكانوا نادوا بغير ما نادوا به من ضرورة عدم الاكتراث بهذه اللغة ولا الأبّه لها. وكأنني بهؤلاء وهم يتمثلون هذا المكون السردى المركزى مجرد عنصر حشو، ومشكل لغو، وأداة مهينة؛

وإلا فما لهم - لا أبًا لهم ١ - يرفضون اللغة وأنافتها، واللغة ورشاققتها، واللغة وما تعطي، واللغة وما تصف، واللغة وما تبذع: وهم يعيشون على فضلها، ويقتاتون من فُتاتها؟

وإنما الوصف ابن اللغة، والأناقة التعبيرية ابنُتها، والمكونات الأسلوبية مظهر من مظاهرها، وثمره طيبة من ثمراتها: فكيف يجوز، والحال هذه، أن يُنكَّر على اللغة ما هو لها حق، وما هي له أهل؟ وكيف يجوز تدمير اللغة، وتقزيم دورها في الكتابة السردية، باسم الدفاع عن فن السرد الذي يحرص أمثال هؤلاء على أن يكون حسيرا فجًا، وركيكا سمجًا؟ بل كيف يجوز أن نُهمل عطاء اللغة، بتعطيل نشاطها الطبيعي في إنتاج الجمال الفني، لمجرد أننا لا نعرفها، ولا نَمُقُّها، ونرفض، أثناء ذلك، معرفتها ومِقَّتُها؟

إن المناداة بفجاجة اللغة (أي رَفْضُ الأنافة اللغوية في البناء النسجي لأي عمل سردي لدى هؤلاء) باسم السردانية، أو بحجة أن النص الروائي ليست الغاية منه هذه التشكيلات اللغوية الجميلة الأنيقة، ولا هذه اللوحات التصويرية الرشيقة؛ وإنما هي تقديم حدث، وحكي حكاية، وعرض موقف، في سرعة وعجلة: حتى لا يضيع الحدث في الوصف، وحتى لا يُفَرَّقَ هذا ذاك في حمْلِ اللغة ومُسْتَتَقِّع أسلوبها: لهُو رأي، في تمثُلنا، باطل، وتفكير فائل. وإذن، فإننا لم نَرِ أخطل من هذا الرأي الذي لم ينزل به ملك من السماء، ولا نطق به رسول مُرسَل؛ وإنما هو مجرد رأي ظاهره حق وباطنه باطل. إن مثل هذا الرأي لا يمكن أن يرقى إلى مستوى النظرية التي نسلم بها، ونعمل على تطبيق أصولها وقواعدها.

ولما كانت المناداة بإهمال جانب اللغة، في الأفكار النقدية العربية الشائعة اليوم بين المتعاصرين - الجامعيين وغير الجامعيين - مجرد رأي، فإننا لا نعتق هذا الرأي ونكفر به كفرانا مبينا.

أجل، إنا لا نريد أن تستحيل الكتابة الروائية إلى مجرد أوصاف بنوء بها النص السردية؛ بيد أننا لا نريد أيضا، أن يخلو هذا النص من الوصف خلوا تاما فيتعطل جيدُ السرد فيمتلئ للمتلقي عُطْلا عُفْلا. اللغة في عطاءها الجمالي، وانسيابها الصوتي: وصِفٌ لسَوَائِها؛ وفي لعبها بنفسها: وصِفٌ لنفسها؛ وفي تجليها، عبَّرَ نفسها: وصِفٌ لِمَا تعبر عنه، ولِمَا تمثُل فيه.

كانى بهؤلاء الذين ينادون بنبذ اصطناع اللغة الجميلة فى الكتابة الروائية، يتمثلون اللغة السردية كالفغة السينمائية التى تمثل فى مشاهد مقطعة، ومناظر مجزأة، من شريط قصير أو طويل. فعمل الذى يغطى على جمالية اللغة أو على قبحها فى أى شريط سينمائى إنما هو التصوير؛ وقل إن شئت: إنما هو الضياء؛ إذ كل تسليطة بالعدسة على ملامح الوجه وصف؛ وعلى أى مشهد من المشاهد وصف؛ وعلى زئوة حانية، أو نظرة حاقدة، وصف؛ وعلى كل حركة مشى وصف؛ وعلى كل هيئة من الصمت، أو لحظة من الوجود وصف؛ وهلم جرا.

فللتصوير طرائق وصفية تمر أمام ملايين المشاهدين، دون أن ينبّه لها، أو يلاحظ لجمالية صورتها، أو يتفطن، بكيفية مباشرة، لما وراء تلك اللقطة التصويرية.

لغة السينما صورتها.

وجمالية السينما حركيتها.

وأناقيتها: ملامح التعبير، وسمائىة الإشارة، وتعبيرية الحركة.

السرد فى السينما ليس باللغة بمقدار ما هو بالتصوير.

لغتها: صورة، ونظرة، وحركة، ونعمة موسيقية مصاحبة لكل ذلك؛ فلغته، إذن، الصوت والصورة.

والصورة سمة دالة بنفسها، بصورة مباشرة، على نفسها؛ وإشارة مبلّة إلى غيرها.

الصمت فى التصوير، فى الشريط السينمائى، لغة أنيقة، بل متناهية الأناقة. فالسينما لا تفتقر إلى جمال اللغة، فى سرد حدثها، ولا أناقة الحوار؛ إذ نستطيع فهم الشريط السينمائى، حتى فى حال نزعنا عنه لغته. فاللغة فى الشريط السينمائى تكون مجرد ظهير للصورة، وتكون فى المشاهد المسرحية مجرد ظهير للإشارة، والحركة المعبرة.

اللغة السينمائية تمثل فى صورتها: الصوت، الضوء، الحركة، اللعب بالملامح، العمل بالنظر والتحديث... إن السينما، كما نتمثلها، ابن دعى للأدب السردى... إنها تجتهد فى مجاوزة الرواية والتفوق عليها؛ ولكن هل ذلك ممكن؟ لقد كان يُعتقد أول ظهور السينما أن مستقبل الكتاب مهدد، ولكن السينما تبوّأت مكانتها من حيث لم يفقد الكتاب من مكانته قيد

أنملة؛ بل ربما ازدادت هذه المكانة تمكنا وتحصُّصًا... قد تكون اللغة السينمائية شكلا رخيصا من أشكال التبليغ على الرغم من جماهيريتها بفضل طبيعتها القائمة على التعبير بالصورة، وبحكم بساطة الأفكار، بل سطحياتها، التي تعالجها للناس، أمامهم... لكن الأدب السردى يجب أن يظل راقيا ما أمكن، وذلك على الرغم من جماهيرية الرواية التي ربما يطبع من العنوان الروائي الواحد الناجح في بعض العواصم الغربية ملايين النسخ.

على حين أن اللغة في الكتابة الروائية هي كل شيء؛ هي أساس العمل الروائي؛ وهي مادة بنائه: إذا نزعناها، أو نزعنا شيئا منها، هَارَ البناء، وتهاوت أركانه شظايا؛ ولعل من أجل ذلك كانت الروائية الفرنسية ناطالي صارووط (Nathalie Sarraute 1900 -) قالت في بعض كتاباتها النقدية: «لا شيء يوجد خارج اللغة!»؛ بل لذلك نقول نحن ولا شيء يوجد من دون لغة؛ فباللغة بُلغت الرسائل السماوية، وباللغة أُدِيت المبادئ على الأرض؛ وباللغة أُعلنت الحرب العالمية الثانية. باللغة نعبد الله، وبها نحب، وبها نبني الحضارة، وبها نكرس القيم، وبها ندافع عن الحقوق.

إنا إن نزعنا عن العمل الروائي لغته بكل ما في هذه اللغة من توليدات ولعب، واستبدالات، وإيحاءات، وظلال، وأهداب، وأوصاف، وأناقة، ورشاقة؛ فلن يبقى فيها من بعد ذلك من المكونات السردية شيء يُذكر، ولا سَعْيٌ يُشكر.

الرواية، إذن، لغة؛ واللغة، إذن، أناقة؛ والأناقة، هنا، هي وصفٌ تجميلي بالضرورة. وهو تجميلي حتى في حال التطلع إلى الوصف التقني، والإشْرَبَاب إلى الذم التهجينى. فليس الوصف، لدى نهاية الأمر، إلا صورة جميلة ذات ألوان وأشكال وأبعاد وأصباغ... فالسرد، من حيث هو، لا يكون إلا باللغة؛ والوصف، من حيث هو، لا يكون إلا في اللغة. ولا ينبغي أن يطغَوْ الدفقُ السردى، على الوصف فيمحُوهُ من على سطح النص الروائي؛ كما لا ينبغي أن يطغَى الوصف على الدفق السردى فيحوّل بينه وبين التدفق والمُضي نحو الأمام لتطوير الحدث، ولُبُورة ملامح الشخصيات وما تضطرب فيه من حيز وزمان.

النشاز، إذن، يمثّل في طغيان أحدهما على الآخر؛ لا في وجود أحدهما

بجانب الآخر. وإذن، فالخير كل الخير أن يتضافرا ويتظاهرا فى المكان الملائم، والموقف المناسب، والموضوع الموائم.

وكأن السرد إنما يتمحض للمواقف السردية التى تتطلب العجلة، وتتسم بكونها أحداثا خالصة يجب أن تظل كذلك؛ على حين أن الوصف كأن من غاياته التولُّج اللطيف فى الموقف الملائم للحد من علواء جريان الحدث وسرعته، وللتسلط على مشاهد معينة لجعل المتلقى يلتفت إليها.

وإننا لنختلف مع جيرار جينات (G.Genette)، وطودوروف (T.Todorov)، وبوالو (Nicolas Boileau 1636-1711) أيضا حول مسألة «التعليق» الذى أُلْحِقَ بالوصف ووُصِفَ به وصفا؛ إذ نَعُدُّ، نحن، الوصفَ غير مسؤول عما يحدث لتباطؤ جريان الحدث، وتراخي انسياب السرد لدى تعرضه لهذا الوصف الذى نزع أنه، هو أيضا، يُسهم فى بناء هذا السرد وبلورة حدثه. أراءيت أننا حين نقول مثلا:

الجو ممطر، والريح عاصفة، والناس آوون إلى بيوتهم للإصطلاء بالمدافئ (إذا تحدثنا عن شتاء جبران...).

ألسنا، هنا، أننا سردنا بالوصف؟ أو لم نعرض لطائفة من الأحوال والمظاهر التى تحل محل السرد غير الموصوف؟ فكأننا قلنا فى هذه الحال: كان الجو ممطرا، وكانت الريح تعصف، وكان الناس آوين إلى بيوتهم ليصطلوا بالمدافئ.

ذلك أننا ذكرنا فى الحالين الاثنتين طائفة من الأحداث؛ ف:

1. الجو ممطر: تقريرٌ لحدث؛ وقد سردناه حين ذكرناه؛
2. والريح عاصفة: تقريرٌ لحدث، وقد سردناها حين جئنا عليها ذكرا؛
3. والناس آوون إلى بيوتهم للإصطلاء بالمدافئ: تقريرٌ لحدث يتجسد فى وجود أناس فرعين إلى دورهم للإدفاء بالمدافئ من صَبَارَةِ البَرْد.

إننا نتمثل الأحوال التى يتسلط عليها الوصف هى فى ذاتها حاملة، أو قابلة لأنْ تُحمَلْ، بذورا سردية، وعناصرَ حكاية. وكل ما فى الأمر أن الوصف حين يندم، يكون السرد أكثر مباشرة، وأكثر أفضية، وأفج فجاجة؛ وذلك حين يُصاغ بلغة مباشرة خالية من الشعرية، وغارقة فى الواقعية اليومية المتسمة بالركاكة والابتذال.

إننا ونحن نصف، إنما نُخبر المتلقى، من حيث لا نشعر، بأحوال نسردها

عليه؛ فقول القائل الذي تمثل به جيرار جينات: «الدار بيضاء، وسقفها سبروي اللون، ونوافذها زرقاء»⁽³³⁾ يدل، في الحقيقة، على تقدم السرد معوّماً في عَرْض هذه الأطوار والأحوال التي كانت عليها صورة هذه الدار، فهي:

1 - بيضاء؛

2 - ذاتُ سقف سبروي اللون؛

3 - ذاتُ نوافذَ زرقاء.

فماذا كانت الغاية من هذا الوصف؟ إننا نعتقد أنها لم تكن لا للتجميل ولا للتأنيق؛ وإنما كانت من أجل إخبار المتلقي حالا بحال، وشأننا بشأن. وكان هذا القائل قال:

1 - كانت الدار بيضاء؛

2 - كان سقفها سبروي اللون؛

3 - كانت نوافذها زرقاء؛

حدّو النعل بالنعل.

والحق أن سرّد حادثة من الحوادث، أو وصّف شيء من الأشياء: أمران متشابهان يضعان بين أيدينا المعطيات اللغوية نفسها. وإذن، فالسرد والوصف لا ينفصلان، أو لا يكادان ينفصلان؛ فهما أكثر ما يكونان تلازما وتَقَارُفاً، وأقل ما يكونان تزايلًا وتَفَارُقا.

ونود أن نركّب رأينا، آخر هذه المقالة، حول العمل باللغة الذي ينضوي تحته، أو تحتها، العمل بالوصف داخل المسار السردى؛ فنقول: على الرغم من أن هذه المسألة أدخل في الإشكال منها في المسائل التي يمكن أن يتفق الناس حولها؛ فإننا باستطاعتنا أن نقرر: إما أن ندبج أدبا؛ وينشأ عن مفهوم الكتابة الأدبية الجدة والجمال، وسعة الخيال، ودقة الوصف، وبراعة التصوير. وإما أن نكتب كلاما عاديا، فيكون حينئذ، حتما، مكتوبا بلغة عادية، أي لغة فجّة، هزيلة، فقيرة، ضحلة، واهية، مبتذلة؛ فتغتدي الأفكار التي تُعالج بها، أو فيها، مضطربة، شاحبة، مهزوزة، دمية. وحينئذ فإن هذه اللغة التي هي أداة للسرد والوصف جميعا تغتدي كما تقول العرب في أمثالها: «لا حُلي ولا سِيرِي»! كل ما يُعوّم فيها من الأفكار والآراء والقضايا المطروحة في العمل السردى قد يصدق عليه هذا الحُكْم، حيث سيخلو هذا

الضرب من الكتابة السردية . والوهْمُ منصرف هنا ، خصوصا ، إلى الكتابة الروائية . من مكون من مكوناتها ، وأساس من أسسها ؛ وهو هذا الجمال الفني الذي يجب أن ننشده في كل جنس من الأجناس الأدبية ؛ وإلا مرقت هذه الكتابة من جلدها ، وصبأت عن جنسها ؛ وانضوت تحت الكتابة العاجلة المبتدلة المفتقرة إلى معايير الكتابة الرصينة .

وبغض الطرف عن مستوى اللغة الذي به يُكتب العمل السردى ؛ فإن السرد ، في كل الأطوار المألوفة ، لا يستطيع أن يستغني عن الوصف ! بينما الوصف يمكن أن يكون في أي جنس من أجناس الكتابة الأدبية ؛ فهو ، إذن ، ألزم للسرد ، من لزوم السرد له . فالسرد يتوقف عليه ، بينما هو لا يتوقف على السرد .

إحالات وتعليقات

المقالة الاولى

1. Goethe, in Wolfgan que du récit, p. 71.2. Ibid., p.66.
3. Id.,p.83.
4. Id.,p. 43.
5. Wayne C.Booth, Distance et point de vue, in id., p.92-93.
6. Juliette Rabbe, Le roman romanesque et la littérature de la consommation, in la Littérature, p.382-421.
7. W. Kayser, op. cit., P. 64.
8. Michel Zérafra, Le roman, in Littérature et genres littéraires, p. 87.
- 9.Ibid., p. 92.10. Id., p. 116.
- 11.SteBeuve,Correspondances,t.1,p.250.(Ed.Colmann,1877).
12. Maupassant, (Pierre et Jean) , préface.
13. De Bois-Deffere, Les écrivains français d'aujourd'hui,p.50.
14. Michel Mansuy, in Nouveau Roman, t.1, p. 91.
15. Georges Raillard, le Monde, in Nouveau roman, t.11, p.122.
- 16 - عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، 2، 1968 .
- 17 - الجاحظ، البيان والتبيين، 1، 281 (تحقيق السندوبي)؛ وانظر أيضا ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1، 20 هذا، وأورد ابن رشيق مقولة عبد الصمد ابن الفضل بن عيسى الرقّاشي تحت عبارة: «وقيل».
- 18 - عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص160 وما بعدها.
- 19 - من الناس من يستعمل مصطلح «الغرض»، وهو مصطلح فقير لا يعني شيئا ذا بال. ومثله مصطلح «الفن» الذي يصطنعه الفقراء من اللغة؛ فإنما الفن ينصرف إلى معانيه المعروفة؛ إذ لا ديارَ من حذاق النقاد في

- العالم الشمالى يصطنع، مثلاً، مصطلح «الفن القصصى»، أو «فن الرواية». ولكن القصة جنس؛ مثلها مثل الرواية... فهى أجناس، إذن، لا فنون.
- 20 - ابن منظور، لسان العرب، جنس.
- 21 - م.س.، روى.
- 22 - م.س.
- 23 - الموسوعة العربية الميسرة، القاهرة، 1965، رواية.
- 24 - عبد العزيز البشرى، المختار 1، 47.
- 25 - نُشِرت مقالة البشرى فى جريدة «المساء» القاهرية الصادرة فى 24، 12، 1930.
- 26 - البشرى، م.س. 1، 43.
- 27 - حمد رضا حوحو، غادة أم القرى، مطبعة التلىلى، 1947 (المقدمة).
- 28 - عبد الملك مرتاض، القصة فى الأدب العربى، ص. 245 - 294.
- 29 - Robert, Dictionnaire de la langue française, P.Roman
- 30.Ibid.
31. M. Zérafra, Le roman , in Littérature et genres littéraires, p.87.
- 32 - يميز جورج لوكاكس فى الفصل الثالث من القسم الأول من كتابه «نظرية الرواية» بين الرواية والملحمة. ومما يجمعهما، اشتراكهما فى التعويل على البطل الفردانى، وإبراز ملامحه، والإطناب فى وصف قيمته (وبخاصة الرواية التاريخية، وبعامة الرواية التقليدية). ومن الواضح أن هذه النظرية لم تعد منطبقة على الرواية الحديثة؛ ومن ذلك أن فى الرواية، على عهدنا هذا، شخصية، لا بطلاً؛ وأن أحداثها مستوحاة أساساً من الحياة اليومية لمجتمع من المجتمعات، وأنها ليست خارقة للعادة؛ بينما الملحمة هى نقيض ذلك كله.
88. Zérafra, op. cit., p. M. 33
34. Id., p.89.
35. Id.
36. Id., p.92.
37. Id.
38. O.Ducrot et T. Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du

langage, p. 286.

39. Encyclopaedia Universalis, t. ***, p.2584.

40. Id.

41. Id.

42. Id.

43. Id.

44. M. Zérafra, op. cit., p. 96.

45. Ibid., p. 97.

46. Id.

47. Id., p.98.

48. Id.

49. R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, p. 25 et suiv. 50. M. Zérafra, op. cit., p.120.

51. Id., p.121.

52. Id.

53. G. Lukàc, La théorie du roman, in Littérature et genres littéraires, p.100.

54. - ظهر كتاب «نظرية الرواية» عام 1920 باللغة الألمانية، وقد أبى الكاتب المجرى ، جورج لوكاكس، إعادة طبع هذا الكتاب إلا عام 1962. ولم يترجم هذا الكتاب إلى اللغة الفرنسية، وإلى لغات أخرى إلا مؤخرًا. والحق أن لو كاكس لم يقف تنظيراته على جنس الرواية وحده؛ ولكنه جاوزه إلى أجناس أدبية أخرى مثل القصة، والملحمة، والتراجيديا -المشجاة- والقصيدة الغزلية. وقد كان لهذا الكتاب شأن مذكور في مسار الفكر الأوروبي في الربع الأول من القرن العشرين.

55 Lukàcs, op. cit., 10. G .

56. Juliette Raabe, op. cit. p.387.

57. Ibid., p.388.

58. Id.

59. Id.

60. Léon Thoorens, Une nouvelle littérature ? in La littérature, p.247.

61. J. Raabe, op. cit.
62. Id., p. 406
63. Id., 406 et suiv.
64. Id., p.407.
65. Id.
66. Id,pp. 410-420.

المقالة الثانية

1. Todorov, Les catégories du récit, in Communication , N8, 1966. . T .
. 141 . Seuil, p
- 2.Nathalie Sarraute, L'ère du soupçon, p. 18.
3. Id.4. Id.,p. 16.
5. Raymon Jean, Le nouveau roman, in Encyclopaedia universalis, t.17,
Roman.
6. Id.
7. N. Sarraute, op. cit., p.18.
8. R. Jean,op. cit.
9. Id.
10. A. Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman,p.7.
11. Michel Raimond, De Balzac au nouveau roman, in Encyclopaedia
universalis (Roman).
12. Id.
13. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 10/1 - 11 .
- 14.Cf. Ph. Van Tieghem, Petite histoire des grades doctrine littéraires en
France, p.222 et suiv.
15. M. Raimond, op. cit
16. B. Gros et autres, in la Litterature, p.183-185.
17. Id.,p. 184.
18. Id.

19. Id., p.227.
20. Id., p.173-174.
21. Id., p.184-185.
22. Id., p.340.
23. Id., p.246.
24. Id., p.94.
25. Id., p.228-229.
26. Id., p.A. Robbe-Grillet, op.cit., p.28.
27. N. Sarraute, Ce que je cherche O Faire, in Nouveau roman, Hier aujourd'hui, t.II.p.28, Paris, 1972, Col.1018.
28. La Mame, l'Ere du soupaon, p.20.
29. Id.
30. Id., p.32.
31. Id., p.51.
32. Id.
33. Id., p.54.
34. M.Raimond, op. cit., t.16, p.38.
35. Id.
36. Id.
37. Id.
38. Leon Toorens, Une nouvelle litterature? in La litterature du symbolisme an nouveau roman, p.246.
39. Ph. V. Tieghem, op. cit., p.216-217.
40. La linerature du symbolisme au nouveau roman, p. 432-433.
41. Id., p.433.
42. M. Raimond, op.cit.
43. M. Raimond, op. cit.
44. J.P.Sartre, in N.Sarraute, Portraitd'un inconnu (Preface).
45. Id.

46. La litterature du symbolisme au nouveau romam. p.331.

47. J. Raabe, Le roman romanesque et la litterature de la consommation, in La litterature du symbolisme au nouveau roman, p. 387.

48. Id., p.388.

49. Id.

50. Id., p.338.

51. I.d.

ذلك، وإنا كنا عقدنا بحثاً مختصراً عن مصطلح «المناجاة» ولم اصطنعناه؟ ومن استعمله من الغربيين أولاً؟ وكيف سبق (Edouard Dujardin) الفرنسي، جيمس الإيرلاندي إلى هذا الاستعمال؟... ومن أين اشتق هذا المصطلح في الاستعمال الغربي؟... (ينظر عبدالمك مرتاض، تحليل الخطاب السردى، ص 210 ، 211).

52. Cf. J. Rabbe, Ibid.

53. Id.

(54) انعقدت ندوة للرواية الجديدة بقصر سيريزي (Chateau Cerisy) بباريس عام 1972، ونشرت أعمال هذه الندوة التي لم يعقد مثلها، لا قبلها ولا بعدها، في تاريخ الرواية العالمية، ونشرت كل الأعمال والمناقشات والتعقيبات التي جرت أثناءها في جزئين ضخمين في العام نفسه، وقد خصص الجزء الأول للتنظير، والجزء الآخر للتطبيق. وكان الروائيون الجدد أو الذين يشايعونهم، هم أصحاب المحاضرات والمناقشات في تلك الندوة الكبيرة. (55) خصصت ندوة سيريزي لعام 1973 للأعمال الروائية الجديدة لميشال بيطور، وقد أُلقيت في هذه الندوة ست عشرة محاضرة لعل من أهمها محاضرة الناقدة الفرنسية اللامعة فرانسواز غيون (Françoise Van Rossum-Guyon). ونشرت أعمال هذه الندوة عام 1974 وذلك تحت إشراف جورج ريارد).

56. Barthes, Essais critiques, p.101-105

57. Id., p.101-102.

58.Id., p.102.

المقالة الثالثة

١- ينظر: عبدالمملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ١٢٥-١٢٧؛ ألف ليلة وليلة، ص ١٠٣ وما بعدها.

2. Mechel Zeraffa, Leroman, in La litterature etgenres litteraires, 102.

3. Le meme, Le personnage de roman, in Encyclopaedia universalis, tXVI, p.35.

4. Id.

5. Id.

6. Id.

7. Roland Bourneuf et Real Ouellet, L'univers du roman, p.150.

8. Id., p.150-151.

9. M.Z.Craffa, op.cit.

10. Id.p.t.XVI.p.35.

11. I.d.

12. I.d.

13. R. Barthes, S/Z, p.184.

14.O.ducrot, T.Todorov, Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, p. 286.

15. Wolfgang Kayser, Qui raconte le roman? in Poetique du recit.p.60.

16. I.d.

17. Id., p.84.

18. Wayne C. Booth, Distance et point de vue, in Poetique du recit,p.91.

19. Id., p.92.

20- نحن نميز بين مفهومين مختلفين في الاستعمال وربما يخطئ النقاد العرب المعاصرون، إذ يصطنعونهما بمعنى واحد: « Poetiques » الذي تترجمه تحت مصطلح: الشعرانية، و« Poeticite » الذي تترجمه تحت مصطلح: « الشعرية» حيث إن الأول ينصرف إلى النظام الشعري لشاعر أو كاتب، لعهد معين ولبلد معين. وقل إن هذا المفهوم ينصرف، كما هو معروف، إلى نظرية الإبداع الأدبي (Robert, Poetique)؛ بينما ينصرف المفهوم الآخر إلى الصفة أو الحالة التي تميز كتابة ما، فهذا المعنى كأنه يقترب من معنى

الأديبيه: «Litteralite»

21. . Kayser, Op. cit.

22. M. Zeraffa, Op.cit

23. Id.

24. Id.

25. I.d.

(26) ونحن إنما نتحدث عن علم، ونضطر الآن للكشف عن تجربة من الحياة القاسية عشناها في أوروبا، وذلك في عهد الشباب الأول، فقد اضطررنا إلى الكدح في معامل «الأسطوري» بشمال فرنسا؛ ولم يكن القيم القائم علينا الذي كان يراقب ما ننجز من أعمال مقدرة يومية: يعرف أسماءنا (أو يعرفها حقاً ولكنه كان يتجاهل ذلك حتى يكون أذل لنا، وأحقر لشأننا...)، فينادينا بها حين يزجرنا لكي نكدح ولا نتوقف، أو نكسل، أو نمسح العرق، أو نلقي بكلمة لزميل في العمل؛ ولكنه كان ينادينا بالرقم الأخير من أرقامنا المتسلسلة التي يسجل بها العمال في إدارة المعمل لدى الشروع في التشغيل... أفبعد كل هذا يمجّد كافكا على أنه كان أول من منح الشخصية الروائية حرفاً أو رقماً، لا اسماً كاملاً، والحال إن آلاف الناس كانوا ينادون بالأرقام، وكانوا منه على مزجر الكلب؟!

27. M.Zeraffa, Op.cit.

28. Docrot et Todorov, Op.cit., p.289.

29. I.d.

30. M. Zeraffa, Op.cit., p.34.

المقالة الرابعة

1- ابن جنى، الخصائص، 1، 33.

2- الإحكام، في أصول الأحكام 1، 51.

3- ستمل بعض علماء الأصول، تعبيراً، عن «العلامة» (باصطلاح النحاة، «السمة» باصطلاح بعض السيمائيين العرب، ومنهم عبدالقاهر الجرجاني) مصطلح: «الدليل» ويجمعه على دلائل، كما يتضح ذلك من قول الأمدى، «دلائل كلامية». وهو مصطلح غير مقبول لدينا؛ ومن الأولى اصطناع مصطلح

اللسانياتيين والسيماثيين العرب مثل عبد القاهر الجرجاني الذي نلقيه يستعمل الدليل بمعناه العام، أي بمعنى قريب من البرهان حين يقول: «دلائل الاعجاز» بينما يستعمل مصطلح «السمة» طورا، و«العلامة» طورا آخر بالمعنى الذي يستعمله السيماثيون الغربيون على عهدنا الحاضر... ومثل أبي عثمان الجاحظ في مواطن متفرقة من كتاباته (البيان، والتبيين، الحيوان، الرسائل...) ذلك بأن «الدليل» لا ينطبق على معنى السمة منذ ازدهار الفكر الإغريقي الأول، وهو يلتبس باللغة العامة التي يدل فيها الدليل على ما يقترب من معنى البرهان؛ وذلك على الرغم من أن علماء الأصول يحاولون التمييز بين الدليل والبرهان، وهو ذاك... أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، ص. 59 وما بعدها). ولا أحد، في حدود ما بلغناه من العلم، من علماء السيمائيات كان يريد إلى «دليل»، ولكنه كان يريد إلى «علامة» تتميز بها السمة بصنفها الاصطناعي والطبيعي... وإنا لا ندري ما ذا غر علماء الأصول عن لغة علماء اللغة الذين هم أولى أن تُتبى مصطلحاتهم؛ لأن اللغة تخصص معرفتهم، ومجال أنشطتهم، وذلك على الرغم من إقرارنا بتفوقهم في متابعة الفروق اللغوية ومحاولة تحديد لطائف دلالاتها... ويدل على ضعف استعمال الأصوليين لهذا المصطلح قول الأمدي: «دلائل كلامية»؛ ذلك أن السمة لا تنسب إلى الكلام الذي له شأن آخر، وإنما تربط في العادة باللفظ فيقال: «السمات اللفظية»، تمييزا لها عن السمات الأخرى... والسمة على كل حال، إما طبيعية، وإما اصطناعية... وهي جهاز يتألف من مقومات هي التي تكون مجال بحث السيمائية ووظيفتها وحقلها معا؛ بينما الكلام هو نسيج الخطاب... ولقد تحمس بعض المعاصرين من النقاد إلى اصطناع مصطلح «الدلائلية» مقابلا لـ«السيمائية»؛ وهو مصطلح يفتقر إلى تأسيس من الوجهتين اللغوية والمعرفية جميعا... وكان من المفروض، في إطار تقليد الأصوليين، أن يقولوا: «الدليلية»... فلا معنى، إذن، لهذا المصطلح من جملة من الوجود... وعلى أن هذه المسألة اللطيفة تحتاج إلى بث على حدة.

4- الأمدي، م.م.س.

5. Jan Sebeskik, Ph lis, T.X,P. 950.

6- ابن جني، م.م.س.

7. Jan Sebestik, Op. Cit., T.X, P.946.

8. Andre Lalande, Dictionnaire de philosophie, (Langage), P.553.

9- نحن ننسب، أو «نضيف» باصطلاح الشيخ سيبيويه، إلى هذا العلم مباشرة، فنقول: «لسانياتي»، كما ألف النحاة أن يأتوا ذلك بالقياس إلى كثير من العلوم التي ينسبون إليها مثل قولهم «النحوي» نسبة إلى النحو... ولا نقول «اللساني»، كم شاع بين كثير من اللغويين والنقاد العرب المعاصرين، لأن اللسان غير اللسانيات، كما أن «الرياضة» غير الرياضيات.

10. A. Lalande, op.cit., P.554.

11. Greimas et Courtes, Dictionnaire raisonne de la theorie du language, P.203.

12- للتوسع حول هذه المسألة ينظر:

Umberto Eco, Le signe, P.48.

13. Ibid., P.46.

14- عبدالمك مرتاض، نظرية الكتابة، ص 39 (مخطوط).

15- الجاحظ، البيان والتبيين 1، 351.

16. R. Barthes, Le degre zero de l'ecriture, P.58-59.

17- الجاحظ، م.م.س.

18. R. Barthes, op.cit.

19- السيوطي، رشف الزلال، من السحر الحلال. وقد طُبعت هذه المقامات العشرون على مطبعة حجرية بفاس (المغرب). وكتبت بخط مغربي رديء متعب للقراءة، وقد أوقعنا الدكتور رمضان عبدالنواب على نسخة مخطوطة بالقاهرة، مكتوبة بخط مشرقى أنيق وواضح، إلا في أوراق... ولكن هذه النسخة تكتنفها الأخطاء من كل وجه... ينظر كتابنا: مقامات السيوطي، نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 1996، ص 16، و 40.

20. Ducrot et Todorov, Dictionnaire des sciences du langage, P.136.

21. R. Barthes, Essais critiques, P.147.

22- الجاحظ، م.م.س. 2، 6.

23- أحمد المديني، الجنابة، ص32، وصفحات أخرى.

24- الزمخشري، أساس البلاغة، نجو.

25- عبدالمك مرتاض، تحليل الخطاب السسردي، 211.

26. Encyclopxdia universalis, Index, I,P. 915.

27. Ibid., Index li, P.2000.

28. Id.

29. Id.

المقالة الخامسة

1- عبدالمملك مرتاض، مقامات السيوطي، ص 113-115؛ شعرية القصيدة..
قصيدة القراءة، ص
179-181، تحليل الخطاب السردى، ص 245؛ ألف ليلة وليلة، ص 113-115؛
وما بعدها.

2- عبدالمملك مرتاض، تحليل الخطاب السردى، ص. 245 وما بعدها.

3. Greimas et Courtes, Dictionnaire rasonne de la theorie du langage, Espace.

4. Paul Robert, Dictionnaire alphabetique et analogique de la langue française.
Geographie.

5. Petit Larousse en couleur, Geographie.

6. G. Genette, Figures, 1.103-104.

7- حميد لحميداني، بنية النص السردى، ص. 53-72.

8- م.س،، ص 58.

9- عبدالمملك مرتاض، م.م.س، ص 245-246.

10 - لحميداني، م.م.س.

11. J.Kristeva, le Texte du roman, p.186.

12- عبدالمملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص 111-151.

13. Roland Bourneuf et Real Ouellet, L'univers du roman, p.99 et suiv.

14. Ibid.

15. Ibid. p.100.

16. Id.

17. Ibid.p 101.

18- يراجع كتابنا: «تحليل الخطاب السردى»: (معالجة تفكيكية سيمائية
مركبة لـ«زقاق المدق»، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1996.

19. R.Boumeuf et R. Ouellet, op., cit., p.p 104-105.
- 20- كتبنا مقالة ضمن مقالات كتاب ألفناه عن السبع المعلقات، عنوانها: «جمالية الحيز فى المعلقات» (لا يبرح الكتاب مخطوطا).
21. Gerard Genette, Figures, II, 43-44.
22. Id., I.103.
23. I.d., II.44.
24. Id.
25. Id.II.45.
26. Michel Vachez, in M. Butor, Calloque de Cerisy, p.92; col. 1018.n.
27. Vial Rambaud, Butor, in Encyclopaedia universalis, t.III, p.p.1128-1130; cf. aussi Andre Helbo, Michel Butor, p. 146 et suiv.
28. Andre Miquel, Un conte des Mille et une Nuits (Ajib et Gharib), p.137;
- 29- عبدالمك مرتاض، ألف ليلة وليلة، (حكاية حمال بغداد)، ص. 113 .
- 30- عبدالمك مرتاض، بنية السرد فى الرواية العربية الجديدة، تجليات الحادثة، ع. 3 ، ص 19 .

المقالة السادسة

* عثرنا، بعد الفراغ من تبويض هذه المقالة، على نص لابن خلكان يثبت هذا المزعم الذى زعمناه حول هذه المسألة، وهو: «ويقال إن ابن المقفع هو الذى وضع كتاب «كليلة ودمنة»؛ وقيل: إنه لم يضعه؛ وإنما كان باللغة الفارسية فغيره ونقله إلى العربية؛ وإن الكلام الذى فى أول هذا الكتاب من كلامه» (ابن خلكان، وفيات الأعيان، وأنباء أبناء الزمان، 2-151-152).

1- ابن حزم أبو محمد علي بن أحمد الظاهري، الفصل فى الملل والأهواء والنحل، 5-49، دار الفكر، بيروت، 2 . 1980 .

2- م.س.

3. T.Todorov, Les categories du recit litteraire, in Communication, Seuil, Paris, No 8, 1968, p.141.

4. Cf. R. Barthes, Le degre zero de l'écriture, p. 39 et suiv.

5- عبدالمك مرتاض، فن المقامات فى الأدب العربى، ص233-247.

- 6- الجاحظ، البخلاء، ص 81.
- 7- عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص 87-88.
- 8- طه الحاجري، في الجاحظ، م.م.س، ص. 285.
- 9- الجاحظ، م.م.س، ص 81 ، 93.
10. Rene Khawam, Les nouvelles arabes, Introduction.
- ذلك، وقد زعم روني خوام أن «حكى» يعني «نسج». ويبدو أن الأمر التبس على السيد بين «حاك يحيك الثوب»، و«حكى يحكي، أو حكا يحكو، الحديث إذا ساقه»... (ينظر روني خوام، في Ibid., p 31-41).
11. Roland Boumeuf et Real Ouellet, L'univers du roman, p.181.
12. Ibid., p.181-182.
13. R. Barthes, op. cit., p.25-32.
14. Ibid., p.29-31. Cf. aussi Gerard Genette, Figures, III.
15. Id.
16. Id.
17. Id.
18. M.Blanchot, Le livre a venir, p.302.
19. Ibid.
20. in R. Barthes, op. cit., p.29.
- 21- نسبة إلى «اللسانيات» حتى لا يختلط الأمر مع النسبة إلى اللسان. ومن عجب كيف يخلط العرب المعاصرون بين المعنيين الاثنين لدى النسبة إلى هذين اللفظين، أو المصطلحين!
22. E.Benveniste, Problemes de linguistique generale, p.265, in L'univers du roman, p.201.
23. T.Todorov, op. cit., p.142.
- ذلك، وإن مصطلح طودوروف من الركاقة والعي، في اللغة الفرنسية، بمكان. ولعل العبارة التي اخترناها، نحن، ترجمة لمصطلحه أن تكون أدلّ مضمونا، وأجمل نسجا، وهي «الرؤية المتصاحبة».
24. R.Barthes, op.cit., p.31.
25. Ibid., p.30.

26. Id., p.29.

27. Id.

28. 31. Bruno Vercier, Roman, in Encycloedia universalis, tXVI, p.42.

29. Ibid.

30. Id.

31- ألف ليلة وليلة، من الليلة الرابعة عشرة.

32. F.Guyon, Critique du roman, p.160.

33. M.Butot, Declaration, Le Figaro lineraire, du7.12.1957.

34. Le meme, La Modification, p.85.

35. M.Butot, La Modification, p.85.

36. J.P.Sarte, Situations. I.32.

37. Ibid.

38. F.Guyon, op. cit.

المقالة السابعة

1- أبو هلال العسكري، الفروق فى اللغة، ص362.

2- ابن منظور، لسان العرب، زمن. وعلى أننا لاحظنا أن الغربيين أنفسهم يجنحون بالزمن للمعاني التي وردت في المعاجم العربية؛ حيث تراهم يقولون: «زمن الحصاد، وزمن قطف العنب» (Cf A) Lalande.

Dictionnaire de philosophie, Temps, p.1111.

3- ابن سيده، المخصص، 9 ، 63.

4. Platon, Timee, in Andre Lalande, op.cit.

5. Ibid.. p.1111.

6. Guyau, La genese de l'idee du temps, p.8, in ibid.

7. Lalande.Id.

8. Id.

9- جميل صليبا، معجم الفلسفة، 1 . 637؛ وانظر أيضا محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، زمن.

10. Herve Barreau, temps, in Encyclopedie universalis,t. XVII, p.897.

11. Ibid.
12. M. Blanchot, Le livre a venir, p.21.
13. A. Lalande, op.cit., Temps.
- 14- سورة المعارج، 4.
- 15- الزمخشري، الكشف عن حقائق غوامض التزليل، وعيون الأقاويل، في وجوه التأويل، 3 ، 609.
16. Ducrot et Tod gage, p. 400-401.
17. Ibid.
18. Id.
19. T. Todorov, Les categories, du recit litteraire, in Communication, N8, Paris 1966, p.139.
20. Ibid.
21. R. Barthes, Le degre zero de l'ecriture, in L'univers du roman, p.142.
22. Ibid.
23. Bourneuf et Ouellet, p. cit, p.134-135.
24. Ducrot et Todorov, op.cit. p.400.
25. R. Barthes, op. cit, p.28-29.
26. Ducrot et Todorov, op.cit., p.401.
27. Todorov, op. cit.28. Lev Vygotski, Lp psychologie de 14art, p.169, in Communication., No8, 1966, p.139.
- 28- من الناس من يستخدم مصطلح «الاسترجاع» مقابلاً للمصطلح الإنجليزي اللغة، الأمريكي المضمون، والمنصرف إلى تقنيات التركيب السينمائي، وهو «Flash-back» والذي يعني الرجوع إلى الوراء، أو الخروج على الترتيب الطبيعي للزمن على كل حال (Dechronologie) ... ونحن تجانفنا عن هذا المصطلح بعد أن ألفيناه في خطبة علي كرم الله وجهه: «(...) ما تمتنع منه إلا بالاسترجاع والاسترحام» (الجاحظ، البيان والتبيين، 2، 48) يدل على معنى قوله تعالى: «إنا لله وإنا إليه راجعون» بينما الاسترجاع في اللغة الصناعية: أخذ مادة قديمة، أو متأدية (حادثة، حريق) ...، ثم إعادة تصنيعها، كإعادة تدوير المواد الحديدية وسواها. وقد رأينا نحن أمام هذا

أن نستعمل مصطلح «الارتداد» الذي يعنى الرجوع نحو الوراء؛ وذلك على الرغم من أن «ارتد عن الإسلام»: معناه كَفَرَ بعد إيمان. ولكن «الردة» هي المصدر الأكثر استعمالا (حروب الردة)... ولذلك محضنا نحن «الارتداد» مقابلا ل: «Flash-boc».

29. Todorov. op.cit., p. 140.

30- ويمكن العودة إلى نص مقالة طودوروف، مترجما ضمن نصوص أخرى لنقاد فرنسيين آخرين حول السردانية، في مجلة «آفاق» الرباط، ع. 8-9 ، 1988 .

31. Todorov, op.cit.

32. Ibid.

33- عبدالملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص 98-106 .

34. Roland Bourneuf et Real Ouellet, L'univers du roman, p. 128.

35. M. Butor, Essais sur le roman, p. 118.

36. Todorov et Ducrot., op. cit., p. 401.

37. Jean Ricardou, Pour une theorie du nouveau roman. p.9.

38. Françoise Guyon, Critique du roman, p.222.

39. Ducrot et Todorov, op. cit., p.412.

40- أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، 1، 89.

41. R.Barthes, op.cit, p.27.

42- كما في قوله تعالى: ﴿إنا فتحنا لك فتحا مبينا﴾ (سورة الفتح، الآية: 1)؛ فوجيء به على الماضي على عادة رب العزة سبحانه في أخبار لأنها في تحققها وتيقنها بمنزلة الكائنة الموجودة... (الزمخشري، م.م.س 3، 332).

43. F.Guyon, op.cit., p.223.

44. Ibid.

المقالة الثامنة

1. Wayne Booth, Distance et point de vue, in Poetique du recit, p.101-104.

2. Ibid., p. 95.

3. Id.

4. Wolfgang Kayser, Qui raconte le roman? in Poetique du recit, P.62.

5. Ibid., p.71.

6- مقامات الحريري، الخاتمة.

7. Id., p.72.

8. Id.

9. Id.,p.76.

10. Wolfgang Kayser, op.cit., p.69.

11. Ibid., p.68.

12. Ibid.

13. Greimas et Couries, Semiotique, dictionnaire raisonne de la theorie du language, p. 242.

14. Ibid., p. 243.

15. Paul Robert, Dictionnaire alphabetique et analogique de la langue française, Hierarchie.

16. Andre Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Hierarchie.

17. Greimas et Courtes, op. cit., p. 297.

18- أصل هذه الرموز واردة، طبعا، بالحروف اللاتينية، فعريناها نحن، وتفسيرها على نحو ما يلي:

ب س = البرنامج السردى (ورمزها الأصلي NP)؛

و = الوظيفة (ورمزها الأصلي F)؛

ف1 = فاعل الفعل (ورمزها الأصلي S1)؛

ف2 = فاعل الحال (ورمزها الأصلي S2)؛

م = الموضوع (ورمزها الأصلي O)؛

ق = قيمة (ورمزها الأصلي V)؛

[] = مقول الفعل؛

() = مقول الحال؛

= وظيفة الفعل (المتولدة عن حوار التحويل)؛

U11 = وصلة تدل على الحالة النهائية؛ أي على نتيجة الفعل.

19. Vladimir Propp, Les transformations du conte merveilleux, traduit T. Todorov, in Morphologie du conte, p.p. 171-200.
20. Gerard Genette, Frontieres du recit, in Communication, No8, 1996, Paris; Figures, II.p. 49.
21. Philippe de Souabe-Zyriane, Technique du recit, i Encyclopaedia universalis, Index III, p.2503.
22. W.Kayser, op.cit., p.62.
23. Friedman-Philippe L'arabe, L'art narratif, in Encyclopaedia universalis, II, p.2065-2066. 23.
24. Ibid., p.2066.
25. R. Barthes, Introduction a l'analyse structurale des recits, in communication, No p.8, Seuil, Paris, 1966, p.1.

ذلك، وقد وقع اضطراب واضح فى ترجمة هذه الأجناس السردية لدى ترجمة هذه المقالة، والتي نشرت فى مجلة «آفاق» ع 8-9 ، 1988 ، ص7: إلى درجة أن المصطلح الوارد فى لفظ واحد كان يترجم بجملة مؤلفة من أربعة ألفاظ، كما فى قول المترجمين «الحكاية على لسان الحيوانات». ترجمة لمصطلح «Fable» الذي ترجمناه نحن تحت مصطلح «المهذاة» (قياسا على المساة، والمهابة، والمشجاة، وهي مصطلحات اغتدت مألوفة فى لغة النقد العربى المعاصر...). كما ترجم لفظ «Histoire» فى كلام بارط ب«تاريخ»؛ وهو أمر غير مقبول؛ فلم يكن بارط فى معرض الحديث عن التاريخ، ولكنه كان بصدد الحديث عن الأشكال السردية التى «L'historie» من بين أجناسها، حيث هذا اللفظ فى الفرنسية يدل على عدة معان، منها التاريخ فعلا، ولكنّ منها أيضا ما يمكن أن ترجمه إلى العربية تحت مصطلح «الأحداث»، وهو الذى جئناه نحن فى ترجمة هذا المصطلح. والذى حمل المترجمين الثلاثة (حسن بحراروي، وبشير القمري، وعبد الحميد عقار) على هذه الترجمة هو خشيتهم الوقوع فى فخ التكرار إذ يوجد أيضا من بين هذه الأجناس السردية التى ذكر بارط: مصطلح الحكاية (Le conte). ونحن نعلم أن المصطلح إذا جاوز لفظا واحدا، أو لفظين اثنين لدى الضرورة القصوى، لم يعد مصطلحا...

26. W.Kayser, op.cit., p.p.70-71.
27. Ibid.
28. Id.
29. Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, p.p. 412-413.
30. Ibid., p. 286.
- 31- الجاحظ، الحيوان 6 ، 203 وما بعدها؛ عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص 57-60.
- 32- الجاحظ، م.س.
- 33- م.س.، ص 187.
34. Durrot et Todorov, op.Cit., p.414.
35. Ibid., p.415.
36. Id.
37. Gerard Genette, Frontieres du recit, in Communication, No8, Paris, 1966, p.p.152-163; Figures, II, p.p.49-69.
38. Ibid. p.67.
- وانظر أيضا ترجمة هذه المقالة في مجلة «آفاق» ، الرباط، ع.8-9-1988، ص 64. ذلك، وقد بدت لنا ترجمة الأستاذ ابن عيسى بوحالة حرفية إلى حد الإزعاج. ولذلك لم نعول عليها، كما لم نعول على سوائها مما تُرجم في عدد هذه المجلة التي نكن لها كل تقدير واحترام.
39. R.Barthes, op. Cit; Poetique du recit, p.p.39-40.
40. Ibid., p.56.
41. R. Barthes, Communication No8. p. 18.
42. Ibid.

المقالة التاسعة

- 1- ابن منظور، لسان العرب، وصف.
- 2- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 2 . 292.
- 3- الجاحظ، البيان والتبيين، 2 ، 70.

- 4- م.س.، 3 ، 311.
- 5- الحصري، زهر الآداب،
- 6- م.س.، 1 ، 46.
- 7- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص62.
- 8- م.س.، ص 134 .
- 9- ابن رشيق، م.م.س.
- 10- م.س.، 2 ، 294 .
- 11- م.س.
12. Paul Robert, Dictionnaire alphabetique et analogique de la langue française, Decrire.
13. Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, Description.
14. Ibid.
15. J.Sumpf. Introduction a la stylistique du français, p.61.
16. A.J. Greinas, J. Courtes, Semiotique: Dictionnaire raisonne de la theorie du language, Description.
17. Ibid.
18. N. Boileau, Arts poetique, III, p.p. 257-258.
19. Id., in G. Genette, Frontieres de recit, Communication, No8, p.156.
20. Id.
21. Id.
22. Id.
23. Id.
24. Id.
25. Id., p.157.
- 26- أرسطوطاليس، الطبيعة، ترجمة إسحاق بن حنين، تحقيق عبدالرحمن بدوي، ص 186، الدار القومية، القاهرة، 1964 .
27. O.Ducrot et T. Todorov, Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, p.403.

28. Ibid.

29. Id.

30. Id.

31. Id.

32. Id.

33. G. Genette, op.cit.

مكتبة هذا الكتاب

ملاحظة:

1. لم نذكر في هذه القائمة عناوين المقالات التي كتبت في المجالات والموسوعات العلمية الكبرى، واجتزأنا بذكر الأصول التي نشرت فيها؛ وذلك على أساس أن التفاصيل المتمحضة لها دُكرت في إحالات الفصول.
 2. ذكرنا بعض المراجع باللغة العربية، وبعضها الآخر باللغة الفرنسية، ضمن هذه القائمة، وإن لم نحل عليها في أصل البحث، لأننا أَلَمْنَا بها بوجه أو بآخر.
 3. لم نشأ أن نذكر النصوص الروائية الكثيرة العربية والأجنبية التي قرأناها، ما عدا عناويني روايتين اثنتين، لعدم إِتِّبَاقِنا أَيَّ غَنَاءٍ من ذكرها في قائمة المصادر والمراجع.
- القراءان العظيم -

أولا: مراجع عربية:

- الأمدي، سيف الدين أبو الحسن علي،
الإحكام، في أصول الأحكام
دار الكتب العلمية، بيروت، 1985.
- أرسطوطاليس،
الطبيعة
تحقيق عبد الرحمن بدوي
الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1964.
- البشري، عبد العزيز،
المختار
دار المعارف، القاهرة، 1959
- الجاحظ، عمرو بن بحر أبو عثمان،
البيان والتبيين
تحقيق حسن السندوبي، القاهرة، 1947.
- نفسه،
الحيوان
تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان،
الخصائص
تحقيق محمد النجار، دار الكتاب العربي، بيروت (د.ت).
- الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي،

- زهر الآداب، وثمر الألباب
تحقيق زكي مبارك، المكتبة التجارية الكبرى، مصر ، 1953 .
- جوحو، أحمد رضا،
غادة أم القرى (رواية).
مطبعة التليلى، تونس، 1947 .
- ابن رشيق، أبو علي الحسن،
العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده
المكتبة التجارية الكبرى، مصر (د.ت).
- الزمخشري، جاد الله بن محمود بن عمر،
أساس البلاغة
دار صادر دار بيروت، بيروت، 1965 .
- نفسه،
الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، وعيون الأقاويل، فى وجوه التأويل
دار الكتاب العربى، بيروت (د.ت).
- صلاح فضل،
شفرات النص
دار الفكر، القاهرة، 1990 .
- صليبا، جميل،
معجم الفلسفة
دار الكتاب اللبنانى - دار الكتاب المصرى، القاهرة - بيروت، 1978 .
- عبد الفتاح عثمان،
بناء الرواية (دراسة فى الرواية المصرية).
مكتبة الشباب، مصر (د.ت).
- عز الدين إسماعيل،
الأدب وفنونه
دار الفكر العربى، القاهرة، 1968 .
- العسكري، أبوهلال الحسن بن عبد الله بن سهل،
الفروق فى اللغة
دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1973 .
- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم،
الشعر والشعراء
دار الثقافة، بيروت، 1964 .
- قدامة بن جعفر، أبو الفرج بن زياد،
نقد الشعر
تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1963 .
- لَحْمِيدَانِي، حميد،
بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي

- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1993 .
- المديني، أحمد،
الجنّازة (رواية)
الدار البيضاء، 1987 .
- مرتاض، عبد الملك،
ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي لحكاية «حمّال بغداد»).
ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993 .
- نفسه،
تحليل الخطاب السردى (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية «زقاق المدق»).
ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995 .
- نفسه،
شعرية القصيدة، قصيدة القراءة
دار المنتخب العربي، بيروت، 1994 .
- نفسه،
فن المقامات في الأدب العربي
المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989 .
- نفسه،
مقامات السيوطي (تحليل سيميائي)
اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996 .
- ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم جمال الدين،
لسان العرب
دار لسان العرب، بيروت، (د.ت).
الموسوعة العربية الميسرة
القاهرة، 1965 .
- الموسوي، محسن جاسم،
الرواية الحديثة (ترجمة من الإنجليزية إلى العربية)
منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1981 .
- نفسه،
الرواية العربية (النشأة والتحول)
منشورات مكتبة التحرير، بغداد، 1986 .
- نفسه،
عصر الرواية (مقال في النوع الأدبي)
منشورات مكتبة التحرير، بغداد، 1985 .
- البيوري، أحمد،
دينامية النص الروائي
منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، (د.ت).

- آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع 8 - 9، الرباط، 1988 .
- الأعلام، بغداد (عدد خاص بالرواية)، 1986 .
- الحدائث، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع.3.(عدد خاص بالرواية الجديدة)،
1994 .

ثانيا: مصادر بالفرنسية:

- Roland/ Barthes,
Essais critiques
Seuil, Paris, 1964.
Le même,
Le degré zéro de l'écriture
Seuil, Paris, 1972.
Le même,
Le plaisir du texte
Seuil, Paris, 1973.
Le même,
S/Z
Seuil, Paris 1970.
Maurice / Blanchot,
Le livre à venir
Gallimard, Paris, 1959.
Roland/ Bourneuf et Réal Ouellet,
L'univers du roman
P.U.F, Paris? 1981.
Michel/ Butor,
Essais sur le roman, Paris, 1955.
Le même,Essais sur les modernes
Seuil, Paris, 1971.
Le même,
L'espace du roman
Répertoire II, Minuit, Paris, 1964.
Le même,
RépertoireI,II,III, Editions Minuit, Paris, 1960 - 1964.
Communication, No.8, Ecole des hautes etudes en sciences sociales, Paris, 1966.
Jacques/ Derrida,

- L'écriture et la différence
Seuil, Paris, 1967.
- Jean/ Dubois et autres,
Dictionnaire de linguistique,
Larousse, Paris, 1973.
- Umberto/ Eco,
Le signe
Ed. Labor, Paris, 1988.
- Encyclopaedia Universalis,
Paris, 1985.
- Gérard/ Genette,
Figures, I,II,III
Seuil, Paris, 1969.
- Greimas et Courtès,
Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage
H.U., Paris, 1979.
- Bernard/ Gros,
La littérature du symbolisme au nouveau roman
Paris, 1970.
- O./Ducrot et T. Todorov,
Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage
Seuil, Paris, 1972.
- Wolfgang/ Kayser et autres,
Poétique du récit
Seuil, Paris, 1977.
- Georges/ Lukacs,
La théorie du roman
Ed. Gonthier, Paris, 1963.
- A. J. Greimas,
Sémantique structurale
Larousse, Paris, 1966.
- André/ Miquel,
Un conte des Mille et une Nuits
Gallimard, Paris, 1976.
- Vladimir/ Propp,
Les transformations du conte merveilleux
Traduit par T. Todorov

- Seuil, Paris, 1970.
- Morphologie du conte
- Seuil, Paris, 1970.
- Jean/ Ricardou ,
- Nouveaux problèmes du roman
- Seuil, Paris, 1978.
- Le même et autres,
- Nouveau roman
- U.G.E, Paris, 1972.
- Alain/ Robbe-Grillet,
- Pour un nouveau roman
- Minuit, Paris, 1963.
- Paul Robert,
- Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française
- Paris, 1976.
- Jean / Tortel,
- La littérature
- Seghers, Paris, 1971.
- Philippe Van/ Tieghem,
- Petite histoire des grndes doctrines en France
- P.U.F, Paris, 1960.
- J. Sumpf,
- Introduction à la stylistique du français
- Larousse, Paris, 1971.
- Michel/ Zéraffa et autres,
- Littérature et genres littéraires
- Larousse, Paris, 1978.
- Françoise/ Van Rossum-Guyon,
- Critique du roman
- N.R.F Gallimard, Paris, 1970.

المؤلف في سطور:

أ. د. عبد الملك مرتاض

- * ولد في بلدة مسيردة، ولاية تلمسان، الجزائر.
- * تخرّج في كُليّة الآداب، جامعة الرّباط (1963)، ونال الدكتوراه الطور الثالث في الآداب من كُليّة الآداب، جامعة الجزائر (1970)، بينما حصل على دكتوراه الدّولة في الآداب (باللّغة الفرنسيّة) من جامعة السّوربون الثالثة، بباريس (1983).
- * عمل أستاذًا للأدب والنّقد والسّيميائيات بجامعة وهران منذ 1970.
- * عُيّن أو انتخب عضوا في جملة من الجمعيات والهيئات الجزائريّة والعربيّة.
- * تقلّد عدّة مناصب جامعيّة وثقافيّة عليا في الجزائر.
- * يرأس تحرير مجلّة «تجليات الحداثة» (جامعة وهران).
- * صدر له أكثر من ثلاثين كتابا في مختلف مجالات المعرفة (نقد،

تاريخ، أدب...)، منها: «فنّ المقامات في الأدب العربي»؛ «النّص الأدبيّ من أين وإلى أين»؛ «تحليل الخطاب السّرديّ»؛ «بنية الخطاب الشعريّ»؛ «ألف ليلة وليلة»؛ «قراءة النّص»... كما صدر له أكثر من مائة دراسة متخصصة في مختلف المجلات العربيّة.

* نشر في معظم العواصم العربيّة، وخصوصا في الكويت، وتونس، والقاهرة، وبغداد، ودمشق، وبيروت، وصنعاء، والمنامة، والرياض، وجدة.



الماضي المشترك بين العرب والغرب

تأليف: أ. ل. رانيلا
ترجمة: د. نبيلة إبراهيم
مراجعة: د. فاطمة موسى

هذا الكتاب

يسعى هذا الكتاب من خلال مقالاته التّسع إلى البحث في إمكان تأسيس نظريّة للكتابة الرّوائيّة التي كُتِبَ حول نظريّتها كثير من الدّراسات؛ لكن الكتابات باللغة العربيّة عن نظرية السّرد ربما تكون قليلة بالقياس إلى الكتابات حول الأجناس الأدبيّة الأخرى كالشّعر مثلاً... لقد بذل مؤلّف هذا الكتاب جهداً مرموقاً في إدراج كثير من النظريّات والآراء النقدية الغربيّة التي تُسجّت حول الرّواية بصنفيّها: التّقليدي والجديد؛ ثمّ مناقشتها وتمحيصها، ومحاولة الخروج منها بنظرية غير التّظرية الغربيّة حول أهمّ مكوّنات الرّواية كاللغة ومستوياتها، والزّمن، والحيّز، وأشكال السرد، وعلاقة السرد بالزمن، والشبكة السردية، وعلاقة الوصف بالسرد، وبناء الشخصية؛ بالإضافة إلى كتابة فصل عن الرواية الجديدة على حدة في هذا الكتاب.

ومن أهمّ ما يميّز مقالات هذا الكتاب أنّها تسعى للتأصيل السرديّ من خلال الأشكال السردية العربيّة الكثيرة كحكايات ألف ليلة وليلة، وكليّة ودمنة... فكأنّها تسعى إلى تأسيس نظرية تستمدُّ أصالتها من التراث، وإجراءاتها وصرامتها من الحداثة الغربيّة.